

ARTA PLASTICĂ

1

ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

1

1954

Clişeul de pe copertă: OCTAVIAN ANGHELUŢĂ — *Reparaţie la cuptoare la Uzinele Reşiţa*

CUVÎNT ÎNAINTE

Revista noastră, revistă a Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.R. și a Ministerului Culturii apare, spre deosebire de o serie de alte publicații de artă din trecut, dintr-o necesitate organică, vie. Ea apare în urma unei susținute activități artistice de mai mulți ani, activitate desfășurată sub lozinca luptei pentru însușirea cît mai deplină a metodei realismului socialist.

Discuțiile ce au avut loc în cadrul celei de a doua plenare a Uniunii au dovedit încă odată cu tărie însemnătatea vitală pe care o are pentru dezvoltarea artei noastre înțelegerea în profunzime, de către creatori, a principiilor metodei realismului socialist.

Cucerirea cea mai de seamă a artei noastre plastice în anii de după 23 August este noua ei orientare ideologică, faptul că în linii mari ea se inspiră din problemele, aspectele și caracterele umane tipice societății noastre în drum spre socialism. Cu toate lipsurile existente încă, în privința măestriei artistice, a îmbinării organice și armonioase a conținutului nou cu o formă nouă, această orientare justă pe care cei mai buni artiști și-au însușit-o, bucurîndu-se de sprijinul larg al poporului și al partidului nostru, este miezul, osatura puternică, singura cale care poate asigura o înflorire deplină a artei noastre.

Marea majoritate a artiștilor plastici luptă pentru a-și perfecționa neîntrerupt măestria, pentru a atinge un nivel înalt calitativ, în operele lor, pentru a-și însuși un limbaj plastic realist, viguros, nuanțat, prin studiul perseverent al marelui patrimoniu clasic național și universal, a experienței creatoare a înaintatei arte sovietice. Unii artiști consideră însă în mod greșit că atingerea acestei măestrii s-ar putea dobîndi și în afara tematicii noi socialiste, prin speculații formale, tehnice, asupra unor subiecte netipice, intimiste, rupte de viață. Izolarea de viață, ocolirea problemelor sociale, cercul vicios al intimismului și apolitismului estetizant, a împins arta burgheză de dinaintea celui de al doilea război mondial, în fundătura și descompunerea care a îndepărtat-o de înțelegerea și prețuirea maselor. Tocmai această tendință reprezintă și astăzi terenul cel mai propice pentru recrudescența manifestărilor formaliste și naturaliste. Putem noi oare accepta o asemenea situație? Desigur că nu! Toate genurile și toate ramurile artei plastice se pot dezvolta pe deplin în arta realismului socialist; dar în toate trebuie să se simtă suflul vieții noi, concepția nouă. Măestrie fără conținut, fără idei înaintate nu poate exista! Aceasta ne-o dovedește arta realistă a tuturor timpurilor și pe această cale, pe care a pornit și a repurtat succese însemnate și pînă acum, se va dezvolta în viitor și mai puternic arta noastră.

In ultimii ani arta noastră plastică a acumulat o considerabilă experiență creatoare proprie. Această experiență concretizată în lucrările noastre de toate genurile, n-a fost încă analizată într-o suficientă măsură în modul critic, științific, în lumina problemelor și principiilor esteticii realismului socialist. In toți acești ani dezvoltarea artei noastre n-a fost sprijinită de o activitate critică, sistematică, de specialitate. Prea puținele articole critice publicate în presă, în legătură cu expozițiile noastre, n-au putut desigur nici pe departe ataca și epuiza problemele

și aspectele vitale și variate ale plasticii noastre. Și doar este un lucru îndeobște cunoscut că practica și teoria trebuie să fie strîns legate, că numai o continuă și pe cît posibil mai profundă și competentă analiză critică poate aprecia just laturile pozitive ale activității noastre, luptînd pentru generalizarea lor asupra întregii creații și de asemenea poate combate laturile negative, influențele de tot felul ale concepțiilor vechi, ce se mai manifestă în arta noastră.

Creșterea de cadre noi și numeroase de critici bine pregătiți, a căror lipsă este astăzi atît de resimțită, va fi stimulată desigur într-o mare măsură de existența acestei reviste de artă, iar noile cadre de critici vor putea să îmbine armonios activitatea publicistică cu cea vie, directă, în cadrul secțiilor de creație ale Uniunii, participînd la dezbaterile creatoare ce vor fi organizate în jurul problemelor actuale ale artei noastre.

Noi dorim ca în activitatea ei revista să se sprijine nu numai pe colaborarea celor mai buni critici de artă, ci și pe colaborarea celor mai buni creatori.

In ultimii ani arta noastră plastică s-a bucurat de o caldă și largă apreciere din partea marelui public de oameni ai muncii. Expozițiile sînt vizitate de zeci și sute de mii de cetățeni, ceea ce nu se întîmpla niciodată în trecut. Acest lucru se datorește faptului că arta noastră e legată mai puternic de viața poporului, că imaginile artistice create de pictorii, sculptorii și graficienii noștri îi interesează pe oamenii muncii, joacă un rol activ și necesar în viața societății.

Sîntem însă abia la început în ceea ce privește puterea artei de a corespunde cu adevărat, pe deplin, cerințelor societății și aceasta se datorește pe de-o parte lipsurilor ei, iar pe de alta, însuși faptului că în ciuda expozițiilor și a altor manifestări, arta noastră încă nu este destul de larg răspîndită în mase. Și în acest sens revista noastră, prin articolele și reproducerile publicate, va avea de îndeplinit un rol însemnat.

Dar, deși accentul principal în activitatea revistei va cădea, așa cum e firesc, asupra problemelor artei actuale, totuși ea nu se va limita numai la aceasta. Ințelegînd imensa importanță a reconsiderării clasicilor artei noastre și clasicilor artei universale pentru dezvoltarea în general a culturii poporului și pentru întărirea fundamentului artei noastre contemporane, revista va acorda atenția cuvenită și acestei probleme.

De asemenea un capitol însemnat în preocupările noastre va fi închinat prezentării și popularizării înaltei experiențe creatoare a artei sovietice, artă înaintașă pe calea realismului socialist, precum și publicării celor mai interesante studii și articole ale cercetătorilor sovietici pe tărîmul teoriei marxist-leniniste a artei.

Dorind să facem cunoscut în țara noastră dezvoltarea artei din țările de democrație populară și să strîngem în acest fel legăturile de prietenie și colaborare cu ele, revista va publica articole în legătură cu activitatea creatorilor din aceste țări; de asemenea ea va informa pe cititori cu privire la dezvoltarea artei progresiste din țările capitaliste.

O sarcină importantă care stă în fața Uniunii noastre este continuarea strîngerii legăturilor dintre București și diferitele filiale și cenacluri din provincie, stimularea creației și clarificarea problemelor ideologice, în măsură egală, în toate centrele artistice din țară. Apariția revistei noastre va contribui desigur într-o bună măsură la îmbunătățirea continuă a acestor legături și va uni și mai strîns pe artiști în jurul țelurilor comune artei noastre.

In centrul atenției partidului și guvernului nostru stă astăzi problema creșterii rapide și simțitoare a nivelului de trai material și cultural al oamenilor muncii, potrivit hotărîrilor din august 1953 ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn. Apariția revistei *Arta Plastică*, în aceste condiții, este expresia însemnătății pe care o acordă regimul nostru de democrație populară dezvoltării artei plastice, care alături de celelalte ramuri ale artei și literaturii, trebuie să contribuie din ce în ce mai mult la făurirea conștiinței socialiste a omului nou, la creșterea nivelului și gustului său artistic, la mobilizarea puternică a poporului nostru în lupta sa pentru pace și socialism.



PETRU FEIER — Distribuirea avansurilor la o gospodărie agricolă colectivă — *ulei*

EXPOZIŢIA ANUALĂ DE STAT 1953—1954

TEMA ACTUALITĂŢII ÎN PICTURA COMPOZIŢIONALĂ

MIRCEA POPESCU

Tot mai numeroase sînt în expoziţiile de artă din ultimii ani — şi aceasta este fără îndoială trăsă- tura lor cea mai caracteristică — compoziţiile complexe, în care autorii lor se străduiesc să înfă- ţişeze viaţa nouă a poporului nostru, să exprime ceva din bogăţia sentimentelor care-l însufleţesc în munca sa constructivă, să desprindă şi să transmită privitorului sensul însuşi al evenimentelor pe care le trăim. Acest fapt dovedeşte puternic, caracterul social şi umanist al artei noastre actuale. Să ne amintim numai ce erau saloanele oficiale şi majoritatea expoziţiilor de plastică din anii de dinainte de război. Interesul pentru oglin- direa veridică a vieţii şi problemelor colectivităţii era cu totul absent în asemenea manifestări, organizate de oficialitatea burgheză şi sprijinite de publicul cumpă- rător avut. Promovarea unei arte intimiste, degradarea formei, ca rezultat al dispreţului faţă de conţinut, a dus în mod fatal la dispariţia genului compoziţiei, care nu poate fi măcar conceput fără o aplecare atentă asupra faptelor de viaţă şi în acelaşi timp fără stăpînirea de- plină a mijloacelor de expresie artistică.

Dată fiind complexitatea problemelor ce se cer rezol- vate în compoziţiile sociale inspirate din realitatea vie, o asemenea pictură nu se poate dezvolta decît în condiţii morale şi materiale, care să-l stimuleze pe artist. De asemenea condiţii prielnice, nici vorbă nu putea fi într-o societate a cărei clasă dominantă căuta în artă doar un prilej de agrement facil, o evadare intelec-



ANASTASE ANASTASIU — Și la noi va arde lampa lui Ilici — *ulei*

tuală în fața dezvoltării revoluționare a vieții care o înfricoșa . . . « Ne plîngem — scria un publicist la sfîrșitul secolului trecut — că artiștii noștri nu-și încearcă puterile în creațiuni mari, nu se măsoară în opere care să formeze epocă, că-și pierd timpul și-și uzează forțele cu schițe care nu cer mare încordare de muncă și cheltuială de imaginație și cu portrete banale ale unor mutre și mai banale . . . Cum vreți însă ca artiștii să se aventureze în compozițiuni mari, cînd, în genere săraci, sînt siguri că nu-și vor vedea rambursate nici cheltuielile materialului brut . . . » Iar atunci cînd se afla în fața unor compoziții cu tematică socială, care prin însăși dezvăluirea faptelor brutale, dar adevărate, îi primejduiau pozițiile, se știe că burghezia trecea de la atitudinea de nepăsare, la aceea de persecuție fățișă (cazul lui Băncilă și al multor altora). In această atmosferă multe elanuri s-au frînt, multe năzuințí au rămas nerealizate. Din marea frescă socială pe care năzuia s-o înfăptuiască Tonitza, nu au rămas decît crîmpeie, prime studii pentru lucrarea de mari proporții, care n-a mai fost pictată.

In atmosfera de muncă și de luptă a vremurilor noastre, individualismul burghez, îngust și lipsit de orizont, morbiditatea, ca și platitudinile sentimentale au devenit stridente și anacronice. Smulgîndu-se din sfera unor asemenea preocupări și activități, mergînd pe teren, observînd atent realitatea și oamenii ce se transformă sub ochii lor, artiștii plastici văd ce sursă inepuizabilă de inspirație este pentru artă viața în desfășurarea ei, cît de interesanți, multilaterali, sînt oamenii zilelor noastre, care, în vîltoarea prefacerilor revoluționare, își făuresc un nou destin.

De aceea nu este de mirare că viața însăși îi îndeamnă pe artiștii noștri spre o creație realistă de larg suflu epic, care să înfățișeze oamenii în acțiune, în relațiile lor sociale, în mediul lor specific. Marea compoziție istorică sau cu teme din realitatea zilelor noastre, ca și pictura de gen cunosc astfel o nouă dezvoltare.

In Expoziția Anuală de Stat 1953—1954, compozițiile care tind să oglindească fapte și caractere tipice din societatea noastră actuală sînt mai numeroase decît oricînd. Sînt îmbrățișate în ele sectoare importante ale vieții noi, munca în uzine, fabrici și mine, aspecte ce reflectă prefacerile adînci care se petrec în viața țăranilor muncitori, a tineretului, aspecte ale luptei pentru pace din țara noastră și de peste hotare, scene de gen. Sursele de inspirație s-au lărgit, o serie de lucrări sînt mai profund gîndite.

De asemenea se remarcă o muncă mai stăruitoare pentru obținerea unei armonii între conținut și formă. Incepe să fie înțeleasă necesitatea însușirii într-un grad înalt a limbajului plastic realist, cristalizat în urma practicii artistice multiseculare. Echilibrul și ritmul compozițional, justețea și expresivitatea desenului, strălucirea și nuanțarea coloritului, legate organic de tema și ideea operei, creează în conștiința privitorului acea stare de receptivitate, îi trezesc acel interes viu, fără de care el nu se simte îndemnat să se oprească mai îndelung în fața lucrării respective, să mediteze asupra ei,

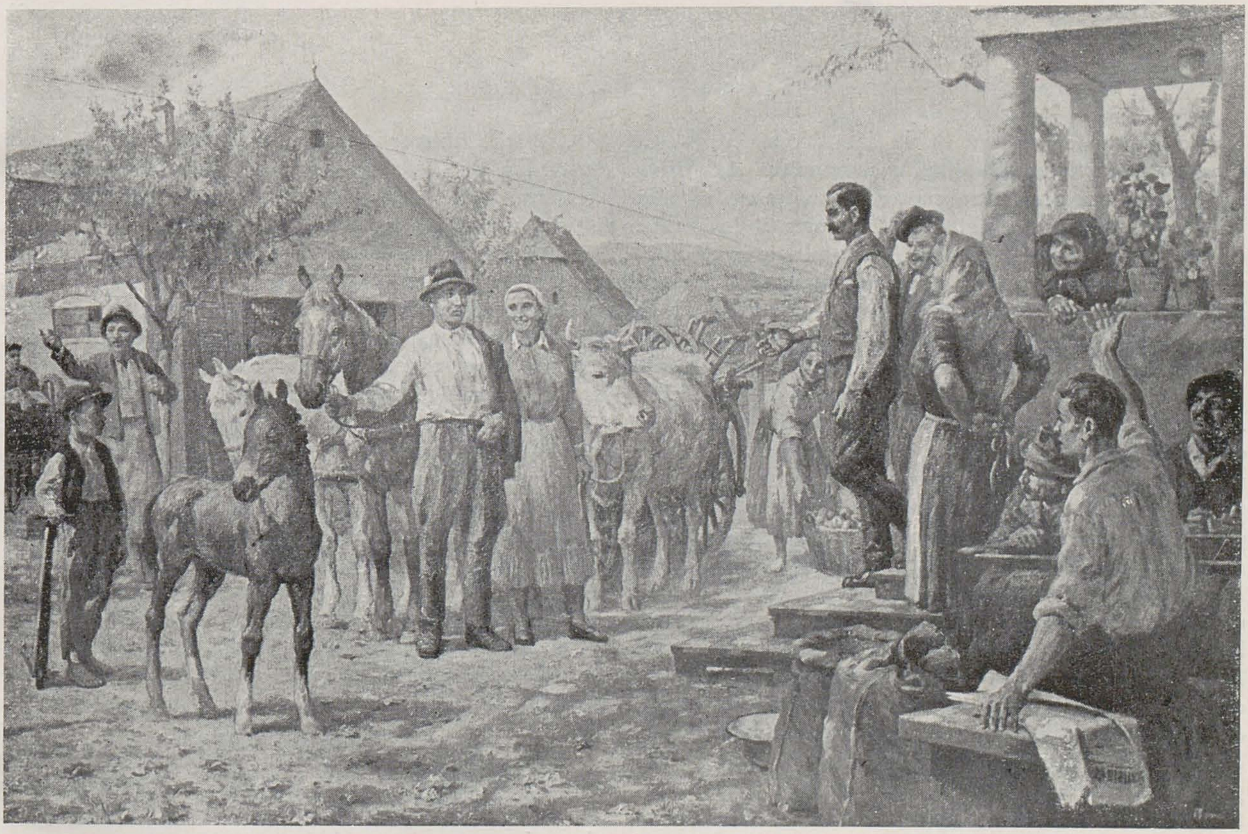
să-i rețină conținutul. Numai prin asemenea calități, opera poate emoționa și convinge.

Să încercăm să analizăm sub aceste raporturi unele dintre compozițiile cele mai bune și mai caracteristice prezentate în Expoziție.

Iată tabloul pictorului O. Angheluță « Reparație la cuptoare la Uzinele Reșița »! Lucrarea se impune dintru început atenției privitorului, prin claritatea structurii sale compoziționale, prin integrarea perfectă a oamenilor în atmosfera imensei hale în care lucrează, prin rezolvarea plăcută, de un cromatism cald și nuanțat, a problemei redării picturale a unui puternic focar de lumină (cuptorul), într-un interior relativ întunecat (hala). Oprindu-te asupra ei îi descoperi și alte calități remarcabile, de la desenul viguros al muncitorului din primul plan, care aruncă în gura încinsă a cuptorului lopata cu cărbuni, la sensibilitatea și plasticitatea cu care e pictat trupul bronzat, pe jumătate gol, pe care sclipesc broboane de sudoare, al penultimului muncitor din șir.

Tabloul are acea unitate, care rezultă din autenticitatea atmosferei și din participarea strînsă a întregii echipe de muncitori la același proces de muncă. Dar această unitate rămîne oarecum exterioară și interesul nostru pentru lucrare nu poate merge mai departe, mai în adîncime. De ce? Pentrucă în afară de sugerarea unei atitudini momentane de încordare în muncă, pictorul nu a reușit să contureze caractere tipice de muncitori, nu a adîncit viața sufletească a muncitorilor, individualitatea lor, ci a reținut doar ceea ce le era comun, media statistică, ceea ce a și dus la repetarea aproape stereotipă a chipurilor și gesturilor lor.

Toate acestea învederează cu putere adevărul principiului atît de just formulat de Vera Muhina, anume că în artă « e mai puțin important . . . să se redea procesul însuși al muncii, decît să se tălmăcească starea sufletească a oamenilor muncii ». Înțelegerea acestei sarcini esențiale, de a reda starea sufletească se vădește între altele în lucrările expuse de pictorul Vasile Weith. Iată, de pildă, tabloul intitulat « Reculegere ». Pictorul a fost în mod evident preocupat de viața lăuntrică a eroilor săi și de aceea a izbutit în mare măsură să rezolve problema pe care și-a pus-o: aceea de a înfățișa nuanțat felul diferit în care aceeași emoție adîncă — durerea pricinuită de moartea marelui Stalin — s-a oglindit nu numai pe chipurile, dar și în întreaga atitudine a minerilor, conștienți de gravitatea pierderii încercate, dar în care simți hotărîrea de a nu se lăsa abătuți de pe drumul pe care au pornit, de a duce mai departe munca și lupta. Această unitate lăuntrică, susținută bine de ritmul compozițional, dă tabloului monumentalitate și forță de evocare. Plastic, acest tablou al lui Weith, care atacă și el problema redării unor focare de lumină artificială și a reflexelor pe care acestea le creează într-un spațiu închis, este mai puțin realizat; tranzițiile dintre suprafețele luminate și cele întunecate sînt mai brutale. Ansamblul coloristic este mai rece și mai sărac, personajele nu se integrează atît de organic în atmosferă, ceea ce dă tabloului o anumită artificialitate și uscăciune. Calități, dar și lipsuri asemănătoare, caracterizează și cealaltă compoziție prezentată de V. Weith la Expoziția Anuală de Stat « Chemare la întrecere ». Și aici se vădește preocuparea pictorului de a reda psihologia muncitorului de tip nou, pentru care munca nu mai e o povară,



BENE IOSIF

Sosesc noi membri în gospodăria agricolă colectivă — *ulei*



M. H. MAXY — Bogăția apelor noastre — *ulei*

ci o chestiune de onoare. Și de data aceasta, V. Weith dovedește că știe să gîndească o compoziție, să o dinamizeze, să individualizeze expresiile, înfățișînd oameni vii și nu simple scheme, simpli figuranți. In cadrul aceleiași stări de spirit generale, pictorul știe să diferențieze oamenii, evidențiind particularitățile lor de temperament și vîrstă, fără a cădea însă în schematism, ci conturînd, în interiorul celor două grupuri de muncitori ce stau față în față, oameni care trăiesc o viață proprie, reacționează distinct, în felul lor propriu. Trăsăturile sufletești ale personajelor, raporturile psihologice dintre ele, sînt puse în lumină prin însăși orînduirea compozițională a tabloului. Optimismul sănătos, energia clocotitoare, încrederea în forțele proprii ce caracterizează grupul de muncitori tineri, care adresează, prin glasul minerului din centru, chemarea la întrecere, se reliefează mai viu în contrast cu atitudinea mai ponderată, de care dau dovadă muncitorii mai în vîrstă, grupați în stînga, pe care și anii și poate mentalitatea puțin învechită îi fac mai reținuți. Din păcate însă, nici în acest tablou ideea nu e suficient susținută de colorit, de felul în care e distribuită și dozată lumina. Intr-adevăr, cu excepția centrului de lumină din mijlocul pînzei, poate prea intens și insuficient justificat, tot restul tabloului este întunecat, aproape monocrom, ceea ce-i întunecă considerabil calitățile amintite, le face mai puțin vizibile și accesibile.

Calitățile acestor tablouri sînt însă de primă importanță. Ele dovedesc cunoașterea și aplicarea consecventă de către pictor a două din principalele legi ale compoziției: unitatea lăuntrică, ce se încheagă nu numai printr-un echilibru formal, ci prin analiza relațiilor sufletești, a interacțiunii psihologice dintre eroi și, pe de altă parte, legea contrastelor, adică opunerea de caractere diferite (tipologia și starea de spirit a minerilor tineri față de aceea a celor maturi, evidențiată și prin contrastele ritmului compozițional și luministic).

Dezvăluirea a ceea ce este tipic în viața muncitorului din zilele noastre a preocupat-o și pe pictorița Renata Duncan. Artista a dorit să pună în valoare tipul muncitorului care participă activ la procesul muncii, care gîndește și urmărește să se perfecționeze și să-și îmbunătățească munca pe care o săvîrșește. Departe de a fi individul abrutizat, șters și fără personalitate — așa cum îl concepea burghezia, care la aceasta se și străduia să-l reducă — muncitorul, așa cum îl cunoaștem astăzi, are o viață sufletească complexă, bogată, nutrește aspirații înalte, se simte un factor activ în viața ce pulsează intens în jurul lui.

A reușit oare Renata Duncan să redea toate acestea în tabloul său de diplomă « Prezentarea inovației »? Lucrarea are certe calități picturale și este echilibrată din punct de vedere compozițional, deși rezolvarea (gruparea unor personaje în jurul mesei) e destul de obișnuită. Grupul



RENATA DUNCAN — Prezentarea inovației — *ulei*

de personaje din dreapta mesei reușește să sugereze mai din plin interesul, atenția și concentrarea, cu care în mod firesc se ascultă propunerea unei inovații. Din păcate, însă, tocmai figura centrală a compoziției, a muncitorului care-și expune inovația, este mai puțin convingătoare; deși nu e lipsită de viață, figura inovatorului nu respiră acea pasiune pe care o are un asemenea om pentru munca sa, nu sugerează voința sa dîrză de a rezolva probleme complicate, de a-și aduce contribuția la progresul general. Iată o temă care ar fi permis evidențierea unui conflict puternic, ciocnirea de păreri în jurul unei probleme vitale pentru producție, dar pe care tabloul nu izbutește să o dezvăluie într-o măsură suficientă.

O lucrare interesantă, inspirată din viața muncitorilor industriali, este și « Ajutorul sovietic » de Șt. Barabas. Autorul nu este la prima lui compoziție și, ca și pînă acum, ne-a dat o lucrare cu multe trăsături pozitive. Esențial este mai ales faptul că pictorul a reușit să redea cu putere sentimentul de bucurie sinceră, spontană, a muncitorilor care văd în mașina sovietică primită un factor care le va ușura munca, asigurîndu-le un randament sporit al producției. Există pe de altă parte în această compoziție și elemente, ca de pildă muncitorul aplecat, din primul plan, care nu i se integrează organic, care mai degrabă încîlcește decît contribuie la clarificarea conținutului. Este regretabil de asemenea că pictorul nu a căutat o rezolvare plastică mai vie, nu a știut să însuflețească suprafața tabloului prin contraste mai accentuate de lumini și umbră, pentru a reliefa mai clar centrul compozițional și ideea centrală a lucrării.

Problema « tălmăcirii stării sufletești » a muncitorului și-au pus-o și A. Bordi în « Predarea unei noi metode de muncă » și Ecaterina Zăinescu în « Sfaturi de la Dumitru Arjan » și Albert Krausz în « Cadre noi ». Mai vizibilă în primele două lucrări, preocuparea pentru caracterizarea psihologică rămîne însă în toate destul de sumară și, pe de altă parte, nu este susținută de celelalte elemente ale compoziției. Pe lîngă faptul că diferențierile subtile dintre reacțiile fiecărui personaj față de aceeași situație nu sînt urmărite și redate cu toată pregnanța, punerea în pagină insuficient de interesantă creează o uniformitate, care nu este cîtuși de puțin aceea a vieții, dînd acestor lucrări un caracter static, demonstrativ, imprimîndu-le un ritm prea lent față de realitatea viguroasă, dinamică, pe care o trăim. Același lucru poate fi spus despre tabloul lui Gh. Freiberg « Citirea Scînteii », al cărui autor se vede că are certe posibilități de desen și individualizare a eroilor, dar care nu ne face să simțim interesul viu deșteptat în muncitori de problemele actualității, ci mai curînd o preocupare fără obiect, a unor oameni caracterizați ca muncitori mai mult de cadrul industrial în care sînt plasați. Și în cazul acestor tablouri, coloritul lipsit de căldură și vibrație, contribuie la crearea acelei impresii de monotonie, pe care nu reușesc s-o înlăture nici chiar realele

lor calități. Dar această impresie de monotonie, care se vede în foarte numeroase lucrări din expoziție, nu este consecința unor simple deficiențe formale. Credem că rădăcinile ei se află mai adînc, în însăși concepția multor pictori, care nu văd în viață decît aspectele exterioare, aparent liniștite, fără conflicte. In realitate, conflictele, contradicțiile, se află în fiecare fenomen, în fiecare om. Le poți descoperi însă, numai atunci cînd pătrunzi în profunzimea faptului și caracterului. Intr-un tablou cu mulți muncitori, și tineri și bătrîni, ca acela al lui Bordi, autorul nu dezvăluie nici una din opozițiile care există de fapt în viață, de la acelea mai directe, dintre oamenii de vîrste și formații diferite, la conflictele mai subtile, lăuntrice, care au loc în sufletul fiecăruia, între ideile înnoitoare și rămășițele mentalității învechite. Iată de ce mai ales expresivitatea compoziției rămîne destul de redusă și imaginea ne apare rece și goală, nereușind să exprime multilateral și veridic conținutul adevărat al vieții în procesul ei de dezvoltare.

Alături de tablourile inspirate din viața muncitorilor industriali, sînt prezentate în expoziție o serie întreagă de lucrări avînd ca temă marile prefaceri intervenite în viața țăranilor muncitori. Unul din evenimentele menite să contribuie într-o foarte mare măsură la lichidarea rămînerii în urmă a satelor noastre — electrificarea — este oglindită în trei mari compoziții tematice, toate trei lucrări de diplomă. Cea mai izbutită dintre ele este fără îndoială aceea a lui Anastasiu Anastase, intitulată « Și la noi va arde lampa lui Ilici ». Pictorul evocă cu elocvență munca plină de avînt de pe șantierul unei microcentrale, într-o compoziție clară, dominată în prim plan de figura energică a conducătorului șantierului, care dirijează munca arătînd cu brațul înainte, într-un gest a cărui semnificație depășește rosturile lui concrete și imediate, sugerînd eroismul muncii și conștiința omului simplu devenit conducător. Tabloul are unele greșeli de perspectivă și de desen, mai supărătoare la grupul din stînga, dar principala lui lipsă, ca și la alte lucrări, este tot coloritul inert, fără strălucire. Insuficienta preocupare a artistului pentru această latură a problemei apare cu o deosebită putere într-un asemenea caz, în care este vorba de pictarea unei scene în aer liber, scăldată deci într-o lumină mai vie, care dă intensitate tonurilor și vibrație atmosferei.

Nici tabloul lui Avramescu « Lampa lui Ilici » nu e realizat din punct de vedere coloristic. Dincolo însă de defectele destul de importante de acest ordin și de ordin compozițional — lipsa de echilibru dintre cele două jumătăți ale pînzei — el ilustrează eforturile pictorului, încununate în bună parte de succes, de a analiza sentimentul complex al bucuriei, care, amestecată cu surpriza și cu încrederea într-un viitor luminos, însuflețește pe membrii — tineri și bătrîni — ai familiei de țărani muncitori în casa cărora s-a aprins lampa lui Ilici.



BARABAS ȘTEFAN — Ajutorul sovietic — *ulei*



VASILE WEITH — Chemare la întrecere — *ulei*

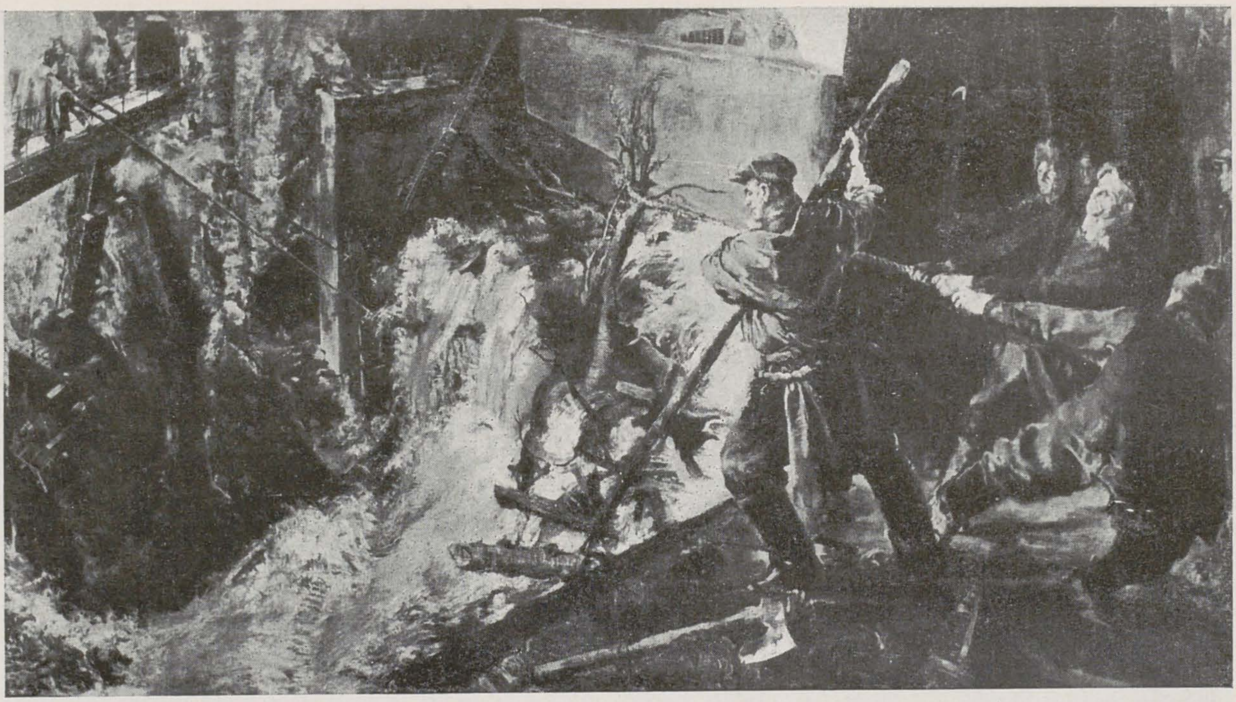
In schimb, lucrarea lui Victor Jurcă « S-a aprins lumina-n sat » rămîne cu totul schematică și neconvingătoare tocmai pentrucă topește toate personajele într-o masă nediferențiată, recurgînd pentru caracterizarea situației nu la detalii sugestive, analizate cu seriozitate, ci la elemente și atitudini convenționale, neadîncite, care nu pot stîrni interesul și atenția privitorului, cu atît mai mult cu cît și coloritul este nesatisfăcător, tern, îmbîcsit.

Cu atît mai substanțială și mai interesantă ne apare în schimb o lucrare ca aceea a lui Bene Iosif « Sosesc noi membri în gospodăria agricolă colectivă », rezultată în mod evident din cunoașterea adîncă a oamenilor și a vieții de la țară. Nimic convențional și retoric în expresia țăranului muncitor — mijlocaș desigur — care, împreună cu soția sa, vine să intre în gospodăria agricolă colectivă. Figura lui este luminată de o bucurie și încredere care simți că au fost cucerite prin luptă cu propriile îndoieli și rezerve. Expresia și gestul sincer al președintelui, care-l salută din pragul sediului gospodăriei, și care i-a cunoscut desigur frămîntările și lupta cu el însuși, creează dintru început între acești doi oameni o puternică legătură sufletească, axînd în felul acesta întreaga compoziție. Este de criticat însă faptul că autorul n-a dat aceeași atenție și altor personaje care apar rigide; mai sînt de asemenea lipsuri în ceea ce privește desenul și coloritul anumitor detalii. In genere însă tabloul respiră autenticitatea, izvorîtă neîndoielnic dintr-o observație atentă și îndelungată, din perfecta familiarizare a artistului cu tema.

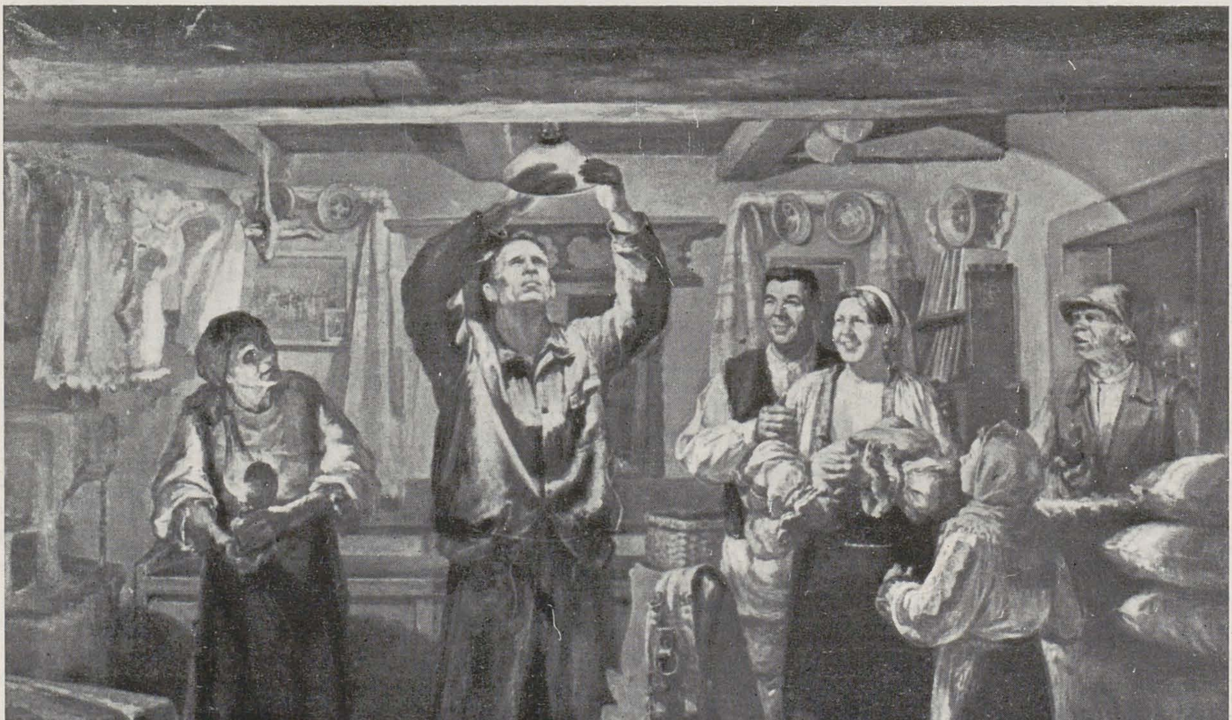
Plin de interes este din acest punct de vedere și tabloul lui Dan Hatmanu « Intr-o cooperativă ». E vorba, de data aceasta, nu de un moment hotărîtor, de o cotitură în viața oamenilor de la sate, ci de un fapt în aparență mărunt, obișnuit, văzut însă cu o prospețime, cu un simț al adevărului și chiar cu un umor, care dovedesc din partea autorului cunoașterea adîncă a subiectului și darul de a reda nuanțat și complex psihologia oamenilor pe care ni-i înfățișează. Deosebit de just surprinsă este expresia vînzătorului de după tejghea, în figura căruia bunăvoința se amestecă cu o ușoară ironie, rezultată din sentimentul, nedepășit încă, al « superiorității » orășeanului.

Remarcabil prin firescul lui și prin sugerarea justă a atmosferei este și tabloul lui Petru Feier « Distribuirea avansurilor la o G. A. C. ». Desfășurată larg pe orizontală, compoziția nu este totuși obositoare și deslînată tocmai pentrucă specificul atmosferei și al tipurilor de țărani — rămase unele din păcate în stadiul de eboșă — sînt atît de veridic surprinse, integrînd diversitatea acțiunilor și a tipurilor într-o comunitate, sudată prin cele mai trainice și firești legături.

Luminos și cu tipuri de țărani muncitori bine individualizați, mai ales cei doi din stînga agronomului sovietic, pe care în schimb pictorul n-a izbutit să-l adîncească îndeajuns, este și tabloul lui Lazăr Ghelman « Vizita unui agronom sovietic la o G.A.C ». Fondul nelucrat,



MIMI ŞARAGA MAXY — Inlăturarea buştenilor la barajul de la Dobreşti — *ulei*



ALEXANDRU AVRAMESCU — Lampa lui Ilici — *ulei*

plat, răpește și el ceva din unitatea acestei lucrări, dovedind astfel că într-o compoziție nu sînt permise elemente inerte, care să nu conlucreze la reliefarea conținutului.

Un tablou frumos realizat plastic în ansamblu și inedit ca subiect este cel intitulat « Bogăția apelor noastre » al lui M. H. Maxy. Marcînd în activitatea acestui pictor un hotărît progres spre o viziune și factură realistă, această lucrare este străbătută de optimism, clară și convingătoare prin veridicul atmosferei ei generale, dar inegală în ceea ce privește caracterizarea personajelor. Alături de oameni vii, adevărați cum este mai ales muncitorul mai în vîrstă, din dreapta, sînt în această compoziție și figuri inexpresive și greșit desenate, ca aceea a muncitoarei care ține găleata, sau personaje la care sentimentul de bucurie și de optimism rămîne exterior, artificial.

Dar pe lîngă tablouri ca acestea, în care, cu toate lipsurile, simți că autorii lor nu s-au mărginit la simpla înregistrare a unor fapte din viață, întîlnim în expoziție și lucrări care rămîn mult în urma realității pe care năzuiesc s-o înfățișeze, tocmai pentrucă nu se întemeiază pe un suficient fond de observații, pe acea experiență bogată, care singură poate conferi autenticitate imaginii. Compoziții ca: « Delegații Consiliului U.I.S. la Teatrul de Vară din Parcul Stalin » a lui Ion Cosma, « Pe drumul belșugului », de Gh. Florescu, sau « In ziua alegerilor », de Aurel Haiduc, dovedesc prin retorismul lor, prin gesticulația și în genere punerea în pagină teatrală, că autorii lor nu s-au apropiat îndeajuns de viață, de oamenii adevărați, de problemele lor concrete. In felul lor, asemenea lucrări nu fac decît să demonstreze că, în opera de artă generalizarea, dezvăluirea tipicului nu se poate obține niciodată pe calea schemelor mentale abstracte, că imaginea artistică nu poate trăi numai prin temă.

Tendința și orientarea ideologică, oricît de juste, nu salvează opera de artă dacă îi rămîn exterioare, supraadăugate. Nu trăiesc și nu emoționează în artă decît acele opere, în care tendința se dezvăluie dinăuntru, prin intermediul faptelor particulare, din care se încheagă ansamblul imaginii artistice. Pentru a ajunge însă să alegi just din realitate acele aspecte, în care conținutul, semnificația, se dezvăluie cu cea mai mare forță, pentru a putea reliefa acele trăsături care contribuie în cea mai mare măsură la punerea în lumină a ideii centrale — și aici are un rol hotărîtor concepția despre viață a artistului — pictorul trebuie să fie însuflețit de dorința pasionată de a acumula un bagaj de observații cît mai bogat și variat, de a dobîndi în toate privințele acea experiență vastă, fără de care operația însăși a selecționării, procesul de generalizare și tipizare nu pot fi concepute. Clasicii picturii noastre sînt în această direcție o pildă ce trebuie urmată. Pentru a fixa un tip



LAZĂR GHELMAN

Vizita unui agronom sovietic la o gospodărie agricolă colectivă — *ulei*



DAN HATMANU — Intr-o cooperativă — *ulei*

de cioban, Nicolae Grigorescu umbla — după cum ne relatează prietenul și biograful său, Alex. Vlahuță — cu săptămînile, vara, prin munți, observînd mișcările, felul de a sta și de a privi al ciobanului. Iar sutele sale de desene din războiul dela 1877 sînt o mărturie a muncii stăruitoare pe care acest artist înțelegea s-o depună — cu toată înzestrarea lui excepțională — pentru a surprinde resorturile intime ale realității. Importanța observației ca mijloc de înțelegere, pe calea cea mai directă, a faptelor de ordin mai general, a fost subliniată cu toată claritatea de însuși Lenin, care, explicînd în 1919 lui Maxim Gorki, ce reprezintă observația pentru artist, scria: « Dacă *observi,* trebuie să observi de jos, acolo unde poți *vedea* munca de construire a vieții noi, într-o așezare muncitorească din provincie, sau într-un sat. Acolo nu e nevoie să cuprinzi în mod politic totalitatea datelor politice, acolo se poate numai observa ». Și mai departe: « Acolo este ușor ca, prin simpla observație, să distingi descompunerea a ceea ce este vechi de mlădița noului». (V. I. Lenin — Opere, Vol. 35, pag. 348—350). Alături de sinceritatea emoției și puterea de pătrundere în esența vieții, o asemenea cunoaștere concretă, vie, a realității este cel mai bun antidot împotriva tratării emfatice a temei sau a reducerii diversității de caractere la un numitor comun. Nu pe o asemenea cunoaștere dialectică, mergînd pînă la sezisarea și înțelegerea adîncă a noului din viața satelor noastre, se întemeiază tabloul lui C. Mihalcea « La căminul cultural » sau cel semnat de Gabriela Florescu și Francisc Mazanek, intitulat « Laboratorul de științe naturale din Rășinari ». Este cît se poate de instructivă compararea acestei din urmă lucrări, cu o compoziție cu subiect asemănător, « Micii chimiști » de Gheorghe Glauber. In prima îți apar înșiruite la o masă niște marionete cu totul inexpresive, cu ochi de păpușă, asociate mecanic, făcînd gesturi disparate, care nu-și răspund; în a doua vezi un grup de copii vioi, autentici, care trăiesc și pe care-i unește, fără a-i uniformiza, aceeași dragoste pentru cunoaștere, pentru știință.

O lucrare, ca aceea semnată de Gabriela Florescu și Francisc Mazanek, ilustrează nu numai necesitatea ca opera de artă să se întemeieze pe un bogat fond de observații și pe o prelucrare conștientă a materialului brut oferit de realitate, ci însăși necesitatea stăpînirii mijloacelor de expresie, care este o condiție esențială mai ales pentru făurirea compozițiilor ample, cu multe personaje, stăpînire pe care tabloul lui Glauber o vădește din plin.

Compoziția este într-adevăr genul picturii care pune problemele cele mai complexe, și tocmai de aceea în elaborarea ei, lipsa de cunoștințe, graba, lucrul de mîntuială, duc întotdeauna la rezultate nesatisfăcătoare. Destule din compozițiile expuse dovedesc însă că autorii lor nu sînt pătrunși de seriozitatea necesară pentru rezolvarea multiplelor probleme, de care este legată realizarea unei compoziții tematice închegate, expresive, care să se susțină prin toate elementele sale. In loc să prelucreze în mod creator materialul luat din realitate, în loc să gîndească îndelung asupra imaginii pe care vor s-o făurească, să aștepte ca ea să se maturizeze și să capete în mintea și sufletul lor, acea rotunzime și coeziune, care singure îi pot

asigura trăinicia, unii pictori, atunci cînd nu inventează totul, se mulțumesc să împrumute schema și cadrul imaginii din realitate — sau din fotografii după evenimente reale—plasînd apoi în această schemă oamenii, convinși că vor fi în stare să pună de acord aceste elemente, între care nu s-a operat o fuziune organică.

O asemenea inversare a procesului de creație, o asemenea fărîmițare a lui duce în mod inevitabil, în ciuda eforturilor ulterioare de lustruire a imaginii și de armonizare a elementelor disparate, la alcătuirea unor imagini insuficient de sudate și echilibrate, lipsite de acea coordonare și ierarhizare a elementelor componente, fără de care compoziția își pierde și unitatea și expresivitatea. Prima lege, legea de fier a compoziției este unitatea ei indestructibilă, în așa măsură, încît nimic să nu poată fi scos din ea fără s-o păgubească și nimic să nu trebuie să-i fie adăugat pentru a o susține. Am vrea să amintim în acest sens, emoționantele mărturii ale lui Repin în legătură cu munca la tabloul « Zaporojenii »: « Eu știu că în decursul a mulți ani de muncă stăruitoare, am adus însfîrșit tabloul meu la o armonie deplină în ea însăși, ceea ce se întîmplă rar, dar sînt foarte exigent față de mine însumi. Timp de doi ani, am fost nemulțumit de un personaj și am fost fericit, cînd, însfîrșit, l-am distrus. Acum, pentru mine tabloul este complet. »

Formele în care compozițiile pot păcătui împotriva legii unității sînt foarte variate și tablourile de la actuala Expoziție de Stat sînt destul de instructive în această privință. Iată, de pildă, tabloul lui C. Spiru « Semnături pentru pace ». Se vede că autorul a fost preocupat de problema atît de importantă a individualizării figurilor. Dar, chiar lăsînd la o parte modul sumar în care această intenție a fost realizată plastic, faptul că fiecare din oamenii înfățișați se mișcă și acționează independent de ceilalți, lipsește compoziția în ansamblul ei de omogenitate, de acea unitate interioară, care nu exclude, ci integrează diversitatea. Un element în plus de fărîmițare a imaginii îl constituie insistența cu care sînt pictate, față de rest, obiecte ca fața de masă roșie din stînga, care capătă de aceea un fel de autonomie în ansamblul coloristic al lucrării.

O lucrare cu mari calități picturale, vădite în felul cum sînt realizate plastic și coloristic unele detalii, cum e « Inlăturarea buștenilor la barajul de la Dobrești » de Mimi Șaraga Maxy, este și ea lipsită de unitate. Tabloul nu izbutește să evoce pe de-a întregul ideea sa de bază: lupta biruitoare a omului cu forțele oarbe ale naturii, tocmai pentrucă autoarea nu a adîncit relațiile lăuntrice care îi leagă pe eroi transformîndu-i într-un colectiv animat de o voință comună. Figurile personajelor sînt calme și neanimate, străine unele față de celelalte, tocmai așa cum n-ar fi trebuit să fie. Pe de altă parte, contrastul dintre felul în care sînt concepute cele două jumătăți ale compoziției este exterior, creînd impresia că este vorba de fapt de alipirea a două tablouri, distincte din punct de vedere al viziunii plastice.

O altă problemă de care sînt preocupați autorii de compoziții este realizarea monumentalității, care nu trebuie însă urmărită neapărat pe calea pictării unor tablouri de proporții neobișnuite. Monumentalitatea trebuie să fie în legătură cu subiectul tabloului. O compoziție ca a lui Feier nu pierde nimic prin faptul că, așa cum se întîmpla cu multe din compozițiile clasicilor



GHEORGHE GLAUBER

Micii chimiști — *ulei*

noștri, se desfășoară în limitele unei pînze destul de re-duse; în schimb lucrarea lui Miklossy Gavril * « Pregătiri pentru Festival », care și așa sugerează destul de viu atmosfera de concentrare și interiorizare cu care se ascultă melodia unei viori, n-ar fi avut, credem, decît de cîștigat dacă ar fi fost mai concentrată ca proporții.

Trebuie de asemenea să subliniem odată mai mult ceea ce am semnalat în repetate rînduri mai sus și anume că pictorii noștri nu folosesc încă suficient resursele culorii, posibilitățile de reliefare a expresiei, pe care le oferă distribuirea judicioasă a luminii și a umbrelor, utilizarea contrastelor. Nu vorbim de lucrări negative în această privință, cum sînt compozițiile lui Mikola « Apelul pentru pace » sau a lui Makkai Piroska « Primirea carnetului de U.T.M-ist ». Lucrări cu reale merite, cum sînt cele ale lui Vasile Weith, Șt. Barabas sau Anastase Anastasiu, își pierd însă din elocvență tocmai prin lipsa de strălucire și chiar de adevăr a coloritului. O lucrare ca aceea a Becăi Rind « Semnături pentru pace », cu unele calități incontestabile de desen și expresivitate a figurilor, nu are decît de pierdut din distribuirea uniformă a luminii, care, pe deasupra, nu este nici adevărată. Și cînd pictează scene în aer liber, mulți dintre pictorii noștri, uitînd de opera luminoasă, aerată, de un colorit atît de transparent și de viu în același timp, a marelui Grigorescu, de pildă, fac tot pictură de atelier, poate uneori și în convingerea greșită că tonurile opace convin mai bine caracterului monumental al compoziției.

Există în sfârșit în expoziție lucrări în mod evident nepuse la punct, expediate în mare grabă, în care mai ales culoarea, dar și detaliile de ordin compozițional, sînt uneori abia schițate, lucrate de mîntuială, fapt care se răsfrînge defavorabil asupra întregului ansamblu. Subliniind că a finisa un tablou nu înseamnă a-l lăcui, a migăli, independent de cerințele exprimării ideii, orice linie sau orice tușă de culoare, ci a-i pune întru totul de acord forma cu conținutul, ținem să reamintim cuvintele perfect adevărate pe care pictorul I. N. Kramskoi le spunea în legătură cu această problemă în scrisoarea sa către A. S. Suvorin din 20 noiembrie 1885 (v. scrisori, vol. II — Iskusstvo, 1937, pg. 363—364): « . . . dacă artistul plastic nu stăruie să desăvîrșească tabloul finisîndu-l, atunci una din două: ori însuși pictorul nu-și respectă și nu-și iubește opera, ori ea este fructul unui calcul rece și al unor intenții lipsite de temei. In ambele cazuri scopul pictorului îl constituie nu tabloul în sine, ci altceva ».

Dragostea pasionată a artistului din zilele noastre față de obiectul artei sale, față de realitatea pe care vrea s-o înfățișeze în pînzele sale, trebuie să se manifeste și prin intensitatea, căldura, ritmul plin de dinamism pe care-l imprimă imaginii artistice. Artistul contemporan are la îndemînă pentru înțelegerea realității, a vieții, spre deosebire de artiștii din trecut, concepția marxist-leninistă, filozofia adevărului vieții. Așa cum spunea Gorki, « socialismul științific a creat pentru noi cel mai înalt platou intelectual, de pe care se vede distinct trectul, precum și drumul drept și singurul just înspre viitor, drumul care duce din împărăția necesității în aceea a libertății ». Dacă artiștii noștri vor ști să îmbine această înțelegere a realității cu dragostea și entuziasmul sincer pentru viața nouă din zilele noastre și cu stăpînirea mereu mai sigură a meșteșugului artistic, ei vor izbuti să dea și în domeniul compoziției acele opere pe care Expoziția de Stat ne permite să le întrezărim și care, pornite din inima artistului, vor merge la inima privitorului, unindu-i gîndirea și simțirea și îndeplinindu-și astfel rolul educativ și artistic ce le revine. Cu toate lipsurile inerente începuturilor, pictorii noștri au toate condițiile pentru a face pași înainte în munca plină de greutăți, dar și de satisfacții, necesară pentru înfăptuirea unor compoziții care să povestească cu toată strălucirea cuvenită, măreața epopee a vremurilor pe care le trăim.

* Tabloul pictorului Miklossy «Vizita tovarășilor K. E. Voroșilov și Gheorghe Gheorghiu-Dej la gospodăria agricolă colectivă Livedea » va fi analizat în cadrul unui alt articol ce urmează să apară într-unul din numerele viitoare ale revistei (N.R.).



PAUL ATANASIU — Bărăganul — *ulei*

EXPOZIŢIA ANUALĂ DE STAT 1953—1954

PEISAJUL

DOINA CRIŞ

In Expoziţia Anuală de Stat, peisajul reprezintă aproape un sfert din numărul lucrărilor expuse. Aceasta arată sporirea rîndurilor artiştilor care se preocupă de oglindirea naturii patriei, putîndu-se vorbi de un număr masiv de peisagişti, între care sînt reprezentaţi artişti de diferite generaţii, din toate colţurile ţării. Lucrările executate în tehnici variate, pictură în ulei, acuarelă, cărbune, peniţă, gravură, etc., marchează creşterea măestriei artistice a multor creatori, fiind vădite atît progrese individuale, cît şi creşterea nivelului general al creaţiei. Atunci cînd în ansamblul Expoziţiei se vorbeşte despre lărgirea tematicii, prin aceasta se subînţelege şi îmbogăţirea surselor de inspiraţie ale peisagiştilor.

Tendinţa tot mai vădită de a reda nealterat frumuseţile patriei, se datoreşte într-o bună măsură luptei duse împotriva formalismului, care folosea natura doar ca un pretext pentru exhibiţii coloristice.

Pictura romînească are o tradiţie recunoscută în domeniul peisajului, în special prin lucrările lui Grigorescu şi Andreescu. După perioada infructuoasă în care influenţele decadente s-au manifestat dăunător, valorificarea moştenirii clasice a avut un efect binefăcător în îndrumarea creaţiei contemporane, pe drumul realis-



OCTAVIAN ANGHELUȚĂ — Studenți la practica de vară — *ulei*

mului. Peisajul, în arta realismului socialist, este chemat să oglindească, profund, caracterul specific al naturii patriei, transformarea ei măreață prin munca eliberată a omului, trezind sentimente de mîndrie și dragoste de patrie în oamenii muncii.

Pentru a putea răspunde cu cinste acestei sarcini, creatorii trebuie să înțeleagă că problema tipicului nu se limitează doar la genurile figurative ale artei (portret, compoziție), ci că ea constituie o trăsătură inerentă a creației artistice în oglindirea lumii înconjurătoare, inclusiv peisajul.

Artistul care se călăuzește după legile tipizării, își va alege cu exigență tema tabloului. El nu se va opri la primul colț nesemnificativ și accidental al naturii, ci va căuta să redea, printr-un aspect particular, frumusețea specifică unei întregi regiuni a țării. Natura patriei noastre oferă un cîmp larg deschis în fața peisagiștilor, prin bogăția și varietatea sa. La noi există zone multiple, ce se schimbă de la regiune la regiune sub aspectul florei, climei, atmosferei; pînă și culoarea cerului e una deasupra Bărăganului și alta peste crestele munților. Dacă privești o reproducere ce reprezintă un peisaj din Uniunea Sovietică, îți dai seama din prima aruncătură de ochi că este vorba de stepele Ucrainei sau de atmosfera rece a Leningradului, de soarele dogorîtor al Usbekistanului sau de măreția taigăi. Datoria pictorilor noștri este de a da lucrări, în care să se poată recunoaște peisajul caracteristic al Republicii Populare Romîne, cu diferențierile specifice anumitor regiuni ale țării, peisaje care să cînte frumusețea naturii patriei noastre.

O altă problemă a peisagiștilor noștri se ridică în legătură cu aspectele noului ce se dezvoltă în natură. El apare în urma muncii constructive a omului, care acționează în mod conștient la îmblînzirea forțelor naturii și canalizarea lor în interesele societății.

Această acțiune transformatoare se integrează în măreața operă de construire a unei lumi noi. De aceea, reliefarea în creația artistică a noului din natură, constituie un imn închinat omului constructor și epocii noi, care a făcut posibilă folosirea deplină a capacităților sale creatoare, spre binele întregii societăți.

Dacă aceste probleme complexe n-au găsit încă o rezolvare totală în peisajele expuse, totuși există în unele lucrări germenii atitudinii noi în înțelegerea peisajului.

In acest sens este de relevat felul în care pictorul Paul Atanasiu a realizat peisajul său din Bărăgan. Con-

ținutul socialist al lucrării se degajă clar și sugestiv; nu poate fi vorba aici decît de pămîntul înfrățit al gospodăriilor agricole colective, arate cu tractoare. Impresia întinderii nesfîrșite, specifică Bărăganului, este bine susținută de compoziția ce te introduce direct pe cîmp, fără nici un prim plan pronunțat, fără nici o altă delimitare a spațiului, decît cea a liniei de orizont. Dacă materialitatea gliei proaspăt arată este suficient de rezolvată, din păcate însă cerul nu creează impresia realității. Lucrarea ar fi cîștigat hotărît dacă pictorul ar fi dat acestei mari porțiuni de albastru, egal tratată, străvezimea și vibrația necesară, ca să creeze într-adevăr impresia cerului senin.

Germenii noului apar și în peisajele pictoriței Corina Lecca, inspirate din regiunea Bicaz — un adevărat sector al construcției socialiste. Peisajele ei se caracterizează printr-o viguroasă construcție, prin simțul dezvoltat al compoziției, prin justa redare a materialității lucrurilor. Numeroasele tablouri expuse vorbesc nu numai de atitudinea serioasă și sinceră a pictoriței în fața naturii, ci și de creșterea simțitoare a posibilităților sale plastice. Astfel, în lucrarea sa « Valea Bicazului la Ghilcoș », adîncimea peisajului este redată sugestiv. Ritmul dintre umbra ce acoperă povîrnișul muntelui din prim plan și lumina caldă ce învăluie iarba catifelată, subliniază poezia acestui bogat peisaj de munte. In ceea ce privește cele două tablouri, intitulate: « Șantierul Bicaz » ele nu evocă suficient măreția uneia dintre cele mai grandioase construcții din țara noastră. Aceasta se datorește faptului că pictorița n-a ales aspectele capabile să sublinieze, în modul cel mai elocvent, această idee.

In schimb, o poziție cu totul obiectivistă în redarea șantierului, reiese din tabloul lui Gheorghe Iliescu, reprezentînd un cartier industrial din Roman. Lucrarea rece, sec compusă, parcă trasă cu linia, demonstrează că tema în sine nu salvează tabloul dacă rezolvarea plastică nu este satisfăcătoare.

Tendința de a reda în peisaje pline de lirism frumusețea pămîntului natal, este prezentă în lucrările unor pictori experimentați în acest domeniu ca: Aurel Ciupe, Octav Angheluță, Alexandru Ciucurenco, Gheorghe Ionescu, Nagy Pál, Petru Feier, Panteli Stanciu și alții.

Cele două lucrări expuse de Aurel Ciupe îl arată ca pe un bun cunoscător al peisajului, în fața căruia pictorul este pătruns de o emoție sinceră. In special în « Valea Roșie » e sugestiv redată verdeața bogată, plină de sevă și prospețime a ierbii și frunzișului, ca și aerul și lumina ce învăluie totul într-o atmosferă caldă. Din păcate, compoziția lucrării creează impresia unui fragment dintr-un peisaj mai mare. Se simte lipsa unei ferestre deschise spre cer și orizont. Remarcabil prin atmosfera sa este și peisajul « Valea Săsarului la Baia-Mare ».

In tabloul pictorului Angheluță, intitulat: « Gura Sada » este rezolvată problema dificilă a redării unor contraste puternice de lumină și culoare. Atît argintiul norilor, ce acoperă trei sferturi din tablou, cît și razele ce se revarsă luminînd o parte a satului pitit în vale, sînt redate într-o atmosferă plină de poezie. Lucrarea ce vădește penelul unui artist cu experiență, nu e ferită însă de un idilism, ce amintește de peisajele imaginare ale pictorilor din perioada romantismului.

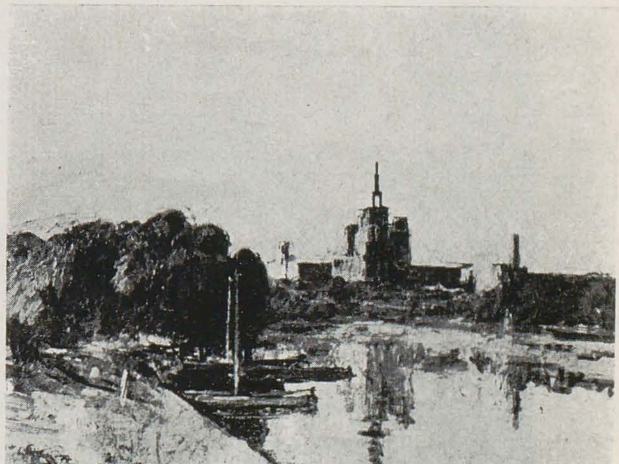
In schimb celălalt peisaj « Studenții la practica de vară » este o lucrare caldă, vie, optimistă și plină de autenticitate în ceea ce privește plein-airul.

Deși prezentate numai ca schițe, peisajele lui Alexandru Ciucurenco denotă remarcabile calități coloristice, strîns legate de armonia cromatică a naturii însăși. Astfel sînt peisajele inspirate din Parcul Stalin și pe șantierul Teatrului Muzical.

Gheorghe Ionescu, unul dintre talentații noștri peisajiști a expus la Anuala de Stat trei tablouri ce dovedesc remarcabilul său simț al naturii. Păcat însă că pictorul se mulțumește numai cu redarea atmosferei



PETRE HÂRTOPEANU — Locuințe muncitorești — *ulei*



ALEXANDRU CIUCURENCO — Casa Scînteii — *ulei*

generale (dealtfel întotdeauna sumbră) fără să adîncească în suficientă măsură toate elementele peisajului.

Tabloul pictat de Nagy Pál « Valea Gurghiului », e modest ca dimensiuni, dar e plin de sentimente profunde. Emoția simțită de artist în fața peisajului natal este transmisă nealterat privitorului, într-o imagine adîncă și caracteristică. Paleta sa bogată și armonizată apare atît în cerul sidefiu, cît și în nuanțele fin diferențiate ale verdelui, de la caldul fraged al ierbii, pînă la recele închis al bradului.

Cu înțelegere pentru natură, sînt pictate și peisajele lui Petru Feier. O caracteristică comună a lucrărilor semnate de pictorul clujan este coloritul prea estompat, ce nu corespunde pe deplin intensităților tonale din natură.

Peisajele lui Panteli Stanciu redau atmosfera, uneori plină de poezie, alteori idilică, a unor colțuri pitorești din natură. Felul în care e sugerată materialitatea frunzișului uscat de toamnă sau albul scoarțelor de mesteceni, vorbesc de priceperea pictorului. Dar experiența cîștigată nefiind împrospătată, artistul ajunge să se repete și lucrările sale încep să semene între ele, creînd impresia că în expoziția anterioară i-ai văzut expuse aceleași tablouri.

Ca un răspuns la solicitările oamenilor muncii de a vedea oglindite în plastică mărețele construcții din țara noastră, apare numărul crescut de lucrări ce au ca temă peisajul industrial și citadin.

Regiunea industrială din Piatra Neamț a servit ca sursă de inspirație la crearea mai multor tablouri. Astfel, în lucrarea Pitei Rubin, fabrica de hîrtie din Piatra Neamț se înalță monumentală pe marginea Bistriței. Perspectiva atmosferei este bine redată, iar gama coloritului just aleasă nu sustrage atenția, ci contribuie la sublinierea caracterului epic al peisajului.

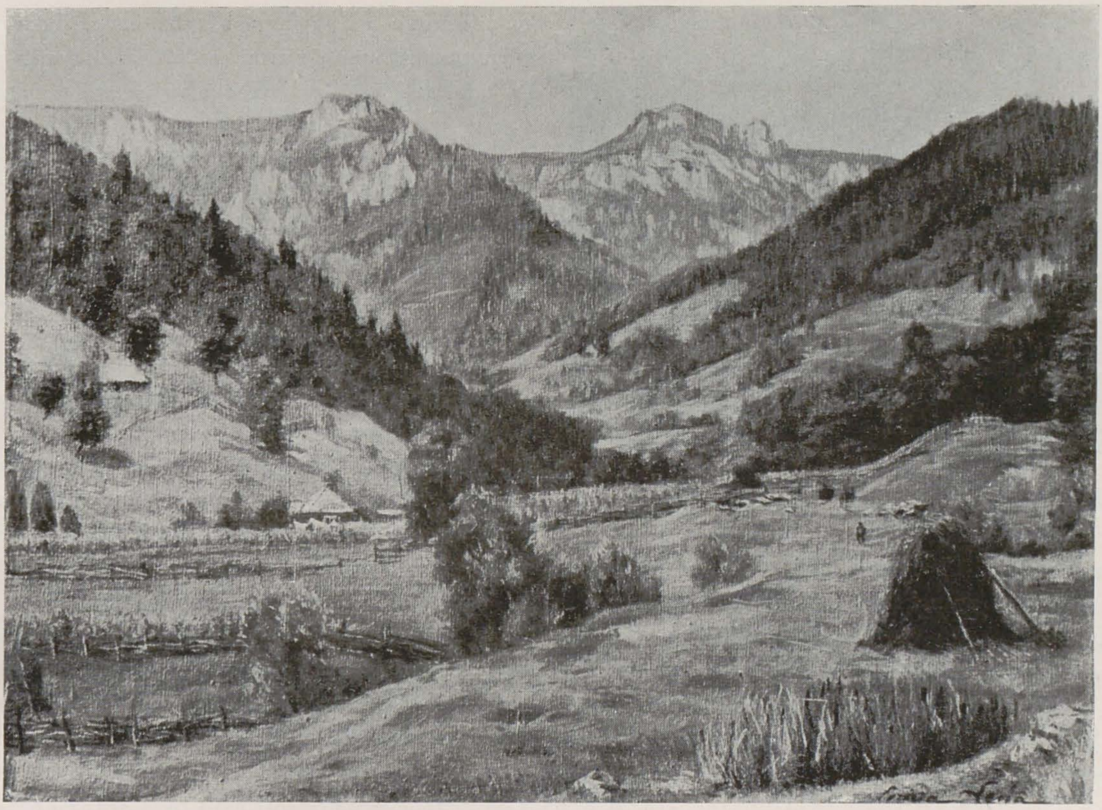
Aceeași priveliște i-a fost oferită și Marianei Petrașcu, atunci cînd a pictat tabloul « Bistrița la Piatra Neamț ». In centrul preocupării ei n-a stat însă frumusețea reală a acestui peisaj, pictorița lăsîndu-se furată în bună măsură de probleme cromatice. Ar trebui ca artista să depună eforturi mai serioase, pentru ca posibilitățile sale plastice să fie puse în slujba reliefării ideii, pentru ca tema propriu-zisă să nu apară palid ca în prezenta lucrare.

Tabloul echilibrat, în care Costache Agafiței înfățișează aspectul industrial al Iașului, vădește tendința de a reda imaginea nouă a secularei reședințe a Moldovei. Nu poți însă să înlături impresia neplăcută, cauzată de fumul gros ce se revarsă din coșurile fabricilor, acoperind întregul oraș într-o atmosferă mohorîtă. O atmosferă pesimistă întunecă și peisajele industriale ale lui Sorin Ionescu.

Deși peisajul industrial e un nesecat izvor de poezie, unii pictori realizează imagini convenționale sau întîm-



LIGIA MACOVEI — Sampane pe fluviul Tsien-Tang — *acuarelă*



CORINA LECCA — Priveliște de la Izvorul Muntelui — *ulei*

plătoare. Astfel, apare pădurea de hornuri înalte din tabloul pictat de Dimitriu-Nicorești, rezervoarele din peisajul lui Ionescu-Balașa, sau cuptorul de ars var, redat cu răceală de Pataky Etel, care nu spun nimic, nici minții, nici inimii spectatorului.

Este pozitivă tendința lui Adrian Secoșanu de a crea o imagine amplă, cuprinzătoare a unei regiuni muntoase a țării în tabloul intitulat «Priveliște către Suru». Regretabil este că planurile nu sînt rezolvate din punct de vedere compozițional și cromatic, ceea ce face ca în lucrare să apară două peisaje juxtapuse, nelegate între ele. E de dorit ca această problemă complexă — atacată cu curaj de pictor — să primească o soluționare corespunzătoare sub aspectul nivelului artistic.

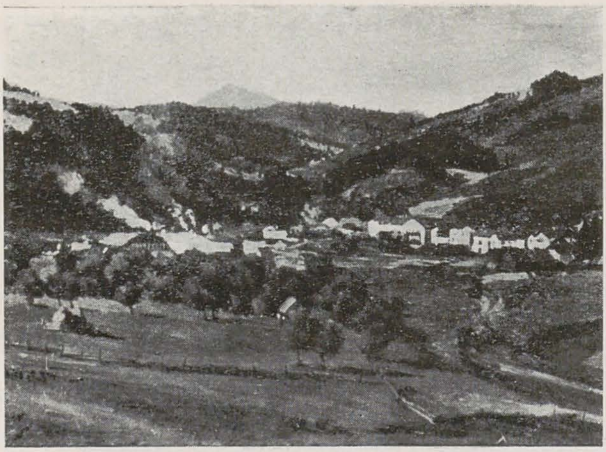
Pictorul Hârtopeanu, care se remarcă printr-o intensă activitate, s-a străduit să dea imagini cuprinzătoare, panoramice, despre orașele moldovenești. Dacă lucrările sale n-ar avea o gamă cromatică, rece și monotonă, ele ar comunica mai multă emoție privitorului. Criticabil este și faptul că pictorul se mai lasă uneori ademenit de « pitorescul » unor cartiere cu aspecte foarte periferice.

Un exemplu pentru felul de alegere al aspectului celui mai învechit și netipic îl constituie lucrarea lui Constantin Isachie: « Iarna în cartierul Grivița Roșie ». După titlu, te-ai aștepta să vezi blocurile noi muncitorești, cluburi, școli sau alte clădiri, recent construite, specifice aspectului nou al acestui cartier. In lucrare însă nu apare cartierul Grivița Roșie renăscut, ci mai curînd imaginea Griviței din timpul regimului capitalist, cu niște umbre zgribulite ce circulă pe maidane.

*
* *

De menționat este înfiriparea unor colective de artiști, care au lucrat în diferite colțuri ale țării. Se cunoaște din experiența clasicilor efectul favorabil ce l-a avut asupra creației o astfel de organizare a activității. Exemplul cel mai elocvent în acest sens este însăși creația peredvijnicilor sau a școlii de la Barbizon. In aceste colective renumite, fiecare personalitate artistică s-a dezvoltat în mod individual, independent, contribuind la tezaurul culturii mondiale, cu o gamă variată de opere. Peisagiștii care au lucrat vara trecută la Comana și în regiunea Neajlovului nu par a-și fi însușit experiența înaintașilor în această direcție. Dacă tabloul lui Lucian Grigorescu din Valea Neajlovului marchează progresul pictorului pe drumul realismului, printr-o mai mare claritate și veridicitate în redarea naturii, lucrările lui Mihai Adamiu și Giorgio Barbieri nu mai sînt decît ecoul, nu al Văii Neajlovului, ci al peisajului pictat de Lucian Grigorescu. Asemenea metode de lucru sărăcesc ansamblul expoziției, care sub aspectul varietății peisajului lasă și așa mult de dorit.

Oamenii muncii, care vizitează expoziția, critică pe drept cuvînt faptul că sînt puși în fața unor lucrări,



TRAIAN SFINȚESCU — Vatra Dornei — *ulei*

care deși poartă titluri foarte diferite, în multe cazuri au un caracter de șablon, prin repetarea diverselor variante de dealuri, ce se depărtează în zare, cu un cîmp verde ce se întinde în primul plan, brăzdat sau nu de o apă, eventual împestrițat de o cireadă care paște. Și în mod justificat, vizitatorul se poate întreba unde sînt holdele întinse, specifice țării noastre, pe care unduie grîul dat în pîrg, apele noastre bogate, munții înalți, sau atîtea alte locuri dragi, care la un loc creează imaginea naturii minunate a patriei.

La șablonul lucrărilor contribuie și faptul că multe din peisajele expuse sugerează impresia că natura este statică, moartă. Conflictul ce rezultă din ciocnirea forțelor naturii n-a fost sezisat decît de foarte puțini peisagiști. Tocmai de aceea acuarelele lui Z. Andrássy intitulate: « După ploaie », « Se apropie furtuna », « Dimineața », constituie un exemplu pozitiv prin preocuparea artistului de a rezolva anumite probleme precise de atmosferă.

De asemenea, în tabloul intitulat « Pe malul Someșului », pictorul Takáts Zoltán și-a pus problema redării atmosferii încărcate dinainte de furtună. Atît gama coloristică, sobră și unitară, cît și ritmul compozițional vin să susțină exprimarea acestei idei.

Trezirea naturii din somnul de iarnă, frăgezimea primei verdeți de primăvară, varietatea nesfîrșită a bogăției verii, somptuozitatea frumuseții toamnei, măreția impunătoare a iernii — sînt tot atîtea probleme ce așteaptă soluționare în pînzele pictorilor peisagiști.



GHEORGHE NAUM — In bălțile Brăilei — *gravură pe hîrtie*



NAGY PÁL — Valea Gurghiului — *ulei*

Sezisarea specificului florei, ce deosebește o regiune de alta, ar contribui de asemenea la conturarea caracterului național al peisajului.

* * *

In domeniul graficei, peisajul este reprezentat printr-o serie de lucrări valoroase create de Ligia Macovei, Gy Szabó Belá, Gh. Ivancenco, Gheorghe Naum, Widmann Walter și alții.

Seria de acuarele, executate cu o remarcabilă măestrie de pictorița Ligia Macovei, dau o imagine artistică, plină de sensibilitate a peisajului caracteristic Republicei Populare Chineze. O contribuție în sublinierea acestui specific are desigur simțul coloristic dezvoltat al pictoriței, care a înțeles just și a aplicat creator spiritul ce se degajă din renumitele acuarele chinezești.

Gy Szabó Belá prezintă și de data aceasta lucrări la nivelul posibilităților sale de talentat gravor în lemn, utilizînd cu măestrie această dificilă tehnică. Gravura în care redă « Turnul pompierilor din Cluj » arată lărgirea cercului său de interes și asupra peisajului citadin.

De asemenea, sînt interesante și gravurile lui Gheorghe Naum ce reprezintă aspecte variate din bălțile Brăilei, deși artistul nu dă încă destulă atenție sezisării noului din viața pescarilor.

Majoritatea tablourilor executate în tempera de Traian Sfințescu au ca tematică șantierele importantelor construcții ce s-au ridicat vara trecută în capitala noastră. Este de remarcat activitatea vie și continuă de care dă dovadă pictorul, în special în direcția redării noilor aspecte urbane. In mare parte, lucrările sale denotă o justă viziune de ansamblu și simțul monumentalității. Ar fi bine venit dacă, în urma numeroaselor lucrări cu caracter de studiu, pictorul ar trece la crearea unor peisaje-tablou mai adîncite.

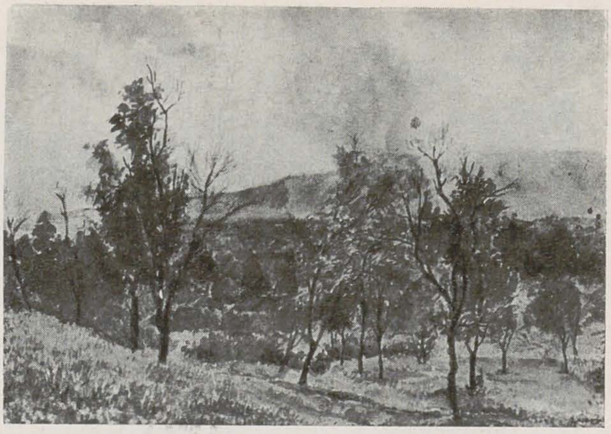
Regiunea Bicaz a fost obiectul atenției graficianului Gheorghe Ivancenco. Lucrările sale, executate în diferite tehnici, sînt viguros construite și trădează de la prima vedere mîna unui artist matur, cu o serioasă pregătire profesională.

Șantierul Bicaz a inspirat și pe Vetro Artur, care, pentru desenele sale în cărbune, a ales un unghi de vedere favorabil pentru cuprinderea unei porțiuni cît mai ample. Această intenție bună, nu apare însă valorificată în lucrări, deoarece desenele sînt îmbîcsite din cauza utilizării excesive a cărbunelui și a nejustei valorații, căpătînd astfel o atmosferă sumbră de tristețe.

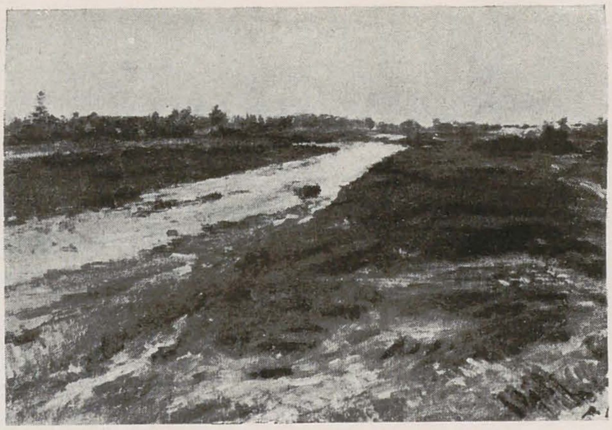
Pline de lumină și optimism sînt acuarelele pictoriței Maria Constantin, ele o prezintă încă odată ca pe o talentată coloristă, care cunoaște și simte bine natura.

* * *

Dacă treci în revistă materialul peisagistic din Expoziția Anuală de Stat și îl compari cu cel din expozițiile trecute, trebuie să remarci progresele făcute atît în privința seriozității cu care unii artiști se apropie de peisaj, cît și în privința creșterii măestriei artistice a multora.



ANDRÁSSY ZOLTÁN — După ploaie — *acuarelă*



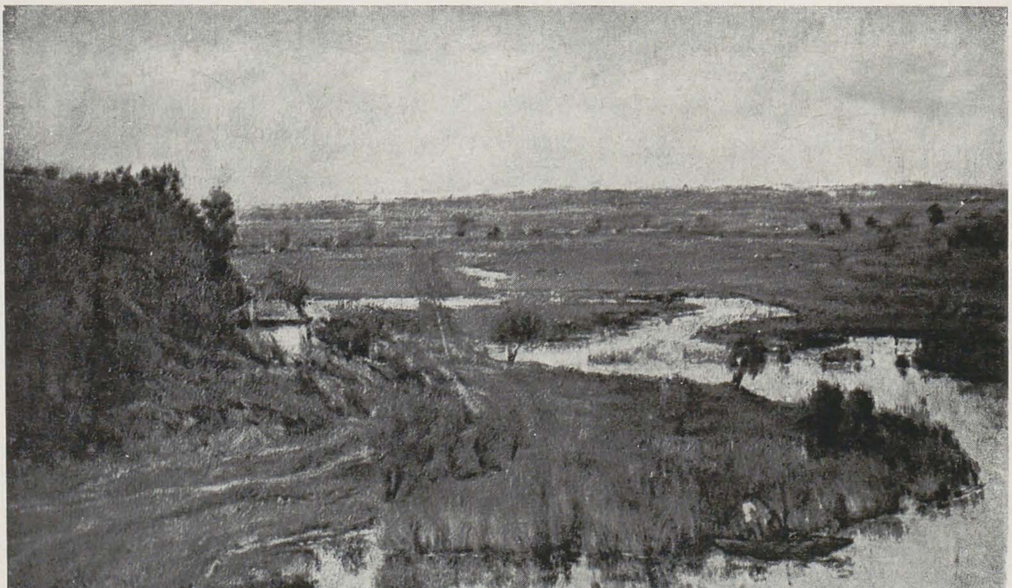
AUREL CIUPE — Săsarul la Baia Mare — *ulei*

Artiștilor trebuie însă să le dea de gîndit faptul că formalismul nu se manifestă doar sub aspectul tehnicii (cum cred încă mulți)—ci că el apare și în atitudinea de nepăsare față de conținut, în lipsa de exigență la alegerea aspectului celui mai semnificativ, în schematism, în nefinisare.

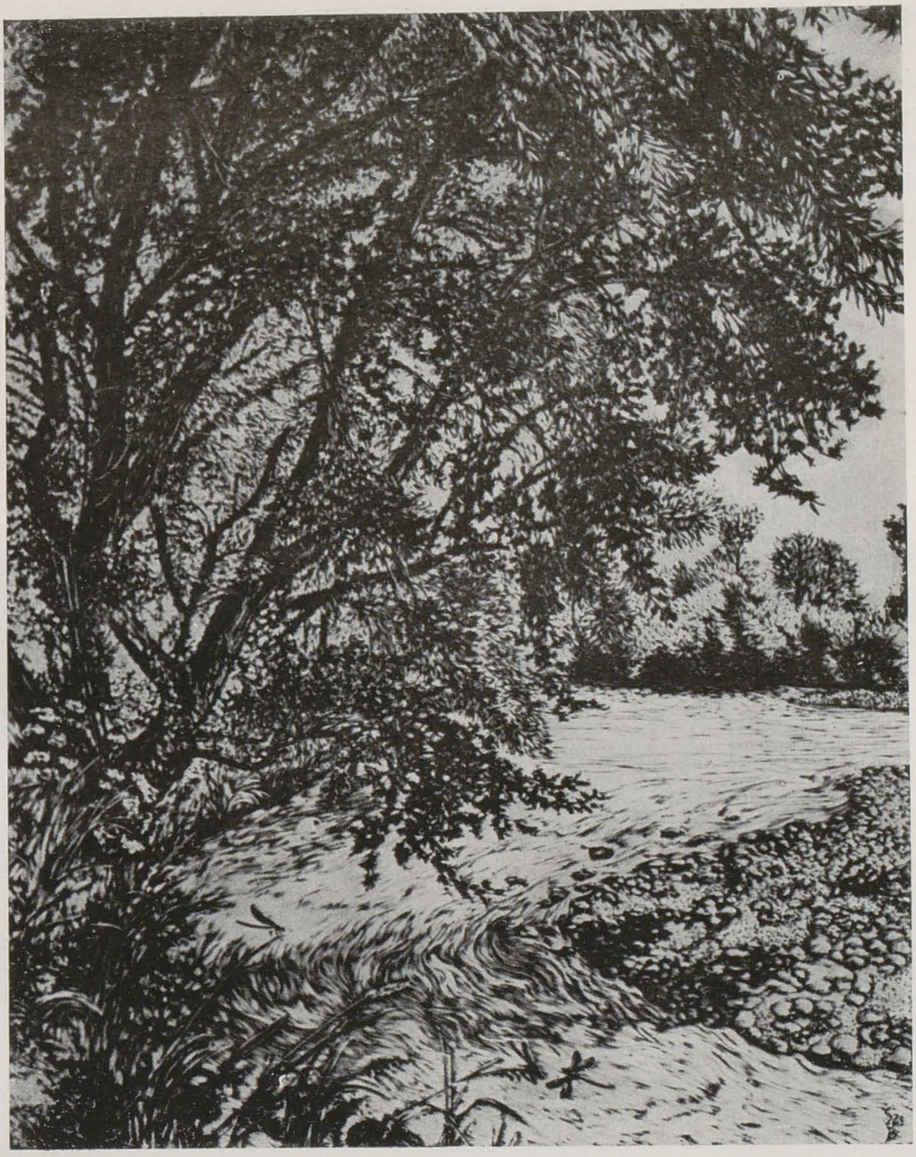
Mulți artiști consideră desigur că peisajul este « o zonă neutră », unde se pot refugia cei ce nu vor să ia o atitudine militantă prin arta lor. Cît de mult s-au înșelat cei ce sperau în neutralitatea genului peisagistic, a reeșit clar din consfătuirea avută de U.A.P. cu delegații oamenilor muncii, pe marginea Expoziției Anuale de Stat. Concluzia referitoare la domeniul picturii de peisaj a arătat că oamenii muncii, adevăratul public al expozițiilor de azi, nu se mulțumesc cu peisaje contemplative, schematice, reci.

Schematismul, ca o formă a superficialei cunoașteri a realității și a insuficientei pregătiri ideologico-profesionale, este prezent încă în multe lucrări. In această lumină apare « Grupul de fagi » din tabloul prezentat de R. Iosif, artist cu mari posibilități, dar care n-a pătruns încă destul de adînc problemele peisajului realist. Cunoașterea superficială a realității, face pe pictorul P. Verona să denatureze silueta monumentală a Bucegilor noștri, în niște decoruri de carton lipsite de viață.

Exagerarea culorii, pastozitatea excesivă, împiedică pe unii să redea materialitatea elementelor naturii, cum se întîmplă de pildă în « Grădina Botanică », imagine convențională și decorativă în culoare, aspră ca factură, a lui Popa Virgil.



LUCIAN GRIGORESCU — Lunca Neajlovului — *ulei*



GY SZABÓ BÉLA Plopi pe malul apei — *gravură în lemn*

Este o lipsă a juriului de a nu fi manifestat suficientă exigență la primirea lucrărilor. Lucrările slabe din punct de vedere al conținutului, neartistice ca formă, uneori chiar cu caracter de diletantism, diluează efectul pozitiv al întregii expoziții. Caracterul lor dăunător este dublu, ele nu contribuie la dezvoltarea gustului estetic al publicului și reprezintă un exemplu negativ pentru tînăra generație de artiști plastici în creștere.

Ceea ce s-a imputat pe drept cuvînt de către publicul vizitator este atmosfera pesimistă ce se degajă din foarte multe peisaje expuse.

Insușirea experienței clasicilor picturii romînești nu poate decît să îmbogățească creația peisagiștilor de astăzi. Dar această însușire trebuie să fie creatoare și filtrată prin prizma actualității. Atmosfera sumbră, prezentă în unele lucrări ale lui Ion Andreescu, a fost determinată de condițiile specifice epocii în care a trăit acest maestru al peisajului. Ea nu este însă justificată, ca o notă generală, în perioada actuală de mari transformări revoluționare, caracterizată printr-un suflu de viață nouă, luminoasă. Este îndreptățită deci dorința oamenilor muncii de a vedea răsfrîntă această lumină în peisaje pline de optimism, care să emane sentimentul bucuriei de a trăi.

Pronunțatul caracter de studiu al majorității peisajelor expuse, ar trebui de asemenea să dea de gîndit pictorilor. Dacă noi cerem compozițiilor tematice să dea imagini generalizatoare, atunci această sarcină revine desigur și peisajului. Pictorul trebuie să creeze prin peisaj, adevăratul portret al naturii, bazat nu numai pe asemănări exterioare, ci să dezvăluie esența interioară, organică a *modelului său*. Față de această sarcină, artiștii trebuie să-și pună cu toată seriozitatea problema lărgirii conținutului actual al picturii noastre peisagistice și alături de peisajele-colțuri de natură, să lupte pentru crearea unor adevărate peisaje-tablou, sintetizatoare.

Poporul așteaptă peisaje cu un bogat conținut de idei, care să emoționeze pe privitori, să-i umple de bucurie și mîndrie patriotică în fața frumuseții plină de poezie a naturii.

Pentru ca artiștii să poată răspunde acestor cerințe justificate trebuie să depună eforturi susținute de a-și ridica nivelul măestriei lor artistice și să privească cu toată seriozitatea problema unei temeinice pregătiri profesionale.

In rezolvarea problemelor complexe puse de pictura peisagistică, o îndrumare prețioasă o constituie operele de valoare universală ale peisagiștilor Levitan, Șișchin, Courbet, Serov, Gherasimov, Grigorescu, Andreescu, Grițai, etc. Studierea lor mai profundă, însușirea și aplicarea creatoare a experienței lor va ajuta în mod efectiv la dezvoltarea peisajului în plastica romînească, care are rolul de a contribui la adîncirea simțului estetic al poporului și la transformarea socialistă a conștiinței oamenilor.



TAKÁTS ZOLTÁN

Pe malul Someșului — *ulei*



NIKY POPESCU *Afiş*

SUCCESE ŞI LIPSURI ALE AFIŞULUI NOSTRU POLITIC

COVA IOSIF

Afişul politic este una dintre cele mai importante ramuri ale artei grafice. Larg răspîndit în mase, pe tot cuprinsul ţării, el constituie o armă în educarea ideologică şi artistică a poporului. Avînd în deosebi un rol agitatoric în lupta pentru întărirea regimului de democraţie populară, afişul politic contribuie la mobilizarea maselor în vederea făuririi socialismului şi apărării păcii.

Partidul nostru se preocupă în permanenţă de ridicarea nivelului ideologic şi artistic al afişului politic şi de crearea condiţiilor favorabile, ca instituţiile interesate şi artiştii să-şi îndeplinească sarcinile ce le revin pentru realizarea unor afişe cît mai valoroase.

* * *

Afişul politic, departe de a fi un cronicar indiferent al vieţii noastre, a devenit o expresie vie a participării

artei la realitățile noi din patria noastră. Astfel, afișul politic este prezent în viața fiecărui cetățean. Pe stradă, în ateliere, în birouri, cluburi, biblioteci, case de odihnă, afișul politic, reprodus în zeci și sute de mii de exemplare, a devenit unul din cele mai largi mijloace artistice de propagandă a ideilor progresului și păcii.

De aceea, un afiș bun contribuie la educarea maselor după cum, invers, un afiș slab poate avea o influență dăunătoare asupra gustului artistic al cetățenilor.

Pentru a crea un afiș valabil, artistul trebuie să fie înarmat cu ideologia clasei muncitoare, cu știința marxist-leninistă, pentru a putea studia în profunzime realitatea și a sezisa esența ei. De asemenea, el trebuie să stăpînească temeinic măestria profesională.

Dacă în trecut, marea majoritate a pictorilor de afișe era preocupată de o singură problemă și anume aceea de a face o reclamă țipătoare, pentru a satisface astfel interesele comerciale ale burgheziei, astăzi, realitățile noi ale patriei noastre cer un alt mod de expresie a afișului — afișul cu un adînc conținut ideologic, cu o formă artistică desăvîrșită.

Artiștii tind să se folosească, din ce în ce mai mult, de reprezentarea figurii umane, pentru a exprima ideile pe care vor să le ilustreze, adresîndu-se astfel, în mod direct, milioanelor de oameni ai muncii din R.P.R.

Schematismul, impresionismul, expresionismul, aceste diverse aspecte ale formalismului, nu pot cuprinde și exprima conținutul vieții noi din țara noastră.

In luptă împotriva acestor tendințe, afișul realist a făcut, în ultimii ani, pași serioși înainte, artiștii luptînd cu succes pentru un afiș realist.

Astfel, unii dintre ei au fost distinși cu titlul de Laureați ai Premiului de Stat, au fost premiați la concursurile naționale și internaționale din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților, fiind de asemenea apreciați și în mai multe expoziții internaționale.

Astăzi, nimeni nu se mai îndoiește că afișul, la fel ca pictura și sculptura, reprezintă o artă în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Multe din afișele noastre politice dovedesc pozițiile înaintate ale artiștilor noștri, o atitudine creatoare față de viață, în adîncirea expresiei și caracterului individual al figurii omenești, o continuă ridicare a măestriei profesionale.

Colectivul Dralco (Drugă, Alămaru, Costescu) a avut în ultimii ani o activitate dintre cele mai rodnice. Cei trei pictori au făcut progrese însemnate în munca lor, creînd afișe cu teme variate și care redau adesea aspecte tipice din viață. Multe din lucrările lor au devenit foarte populare. Printre cele mai reușite realizări ale acestui colectiv se numără afișe, ca: « Cinste tinerilor mineri fruntași », « București loc de întîlnire al tineretului », realizat cu ocazia Festivalului Mondial al Tineretului. Totuși, în munca lor se observă unele lipsuri. Astfel, adesea, pictorii nu prelucrează suficient materialul de viață în chip creator, netinînd seama de legile specifice afișului, ceea ce face ca unele din realizările lor să nu fie suficient de interesante și mobilizatoare.

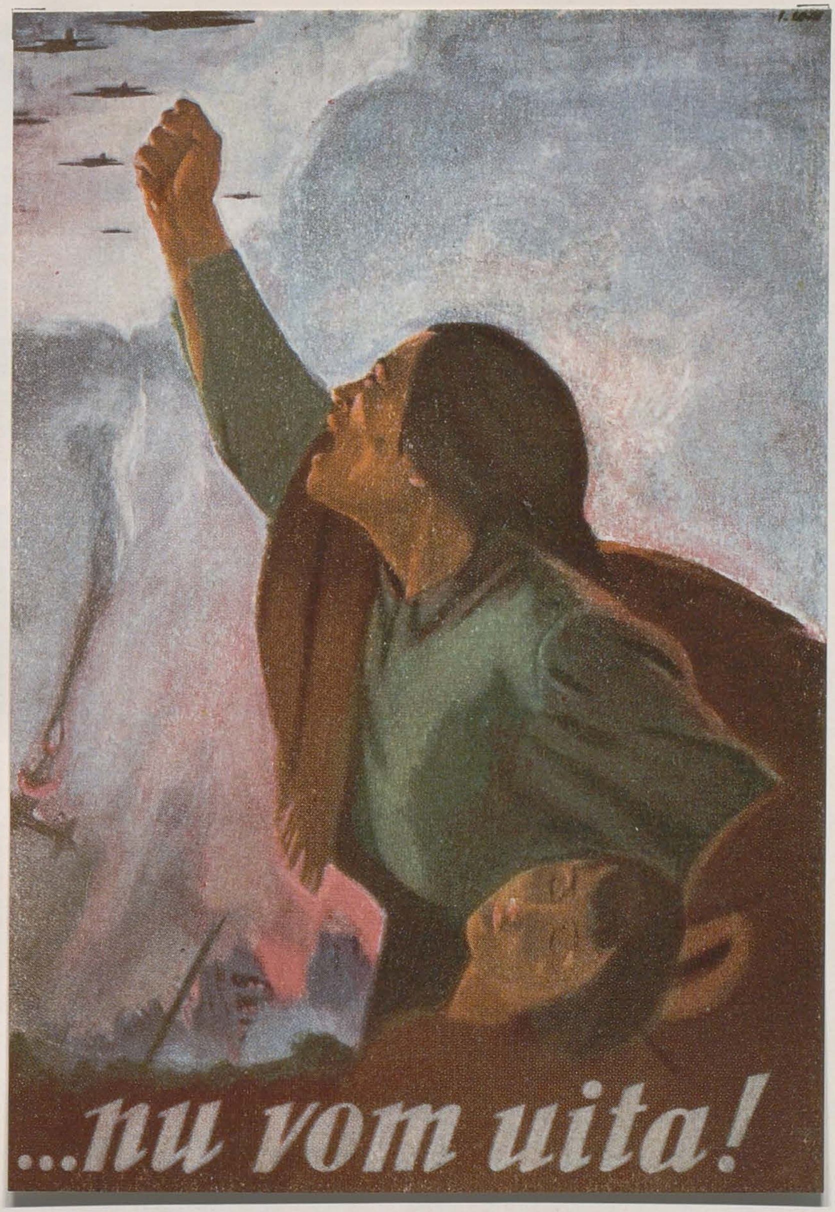
Pictorul Nazarie Pavlin, preocupat de ridicarea nivelului creației sale, a reușit să ajungă la stăpînirea unei măestrii prof sionale, care-i va permite realizarea unor afișe din ce în ce mai valoroase. Oamenii din afișele



TIBERIU FALUDI *Afiș*



ILIE SCHÖN și GHEORGHE COSTIURIN *Afiș*



COVA IOSIF *Afiș*

sale sînt individualizați, au expresie, reprezintă un caracter. Ei nu sînt idealizați ci sînt oameni simpli, oameni ai muncii. Astfel, sînt afișele « Deputat ales de popor — slujește poporul », « Mai multe tractoare — mai multă pîine », etc. Mergînd pe linia justă a redării specificului național, al figurilor și detaliilor compoziționale și străduindu-se pentru a atinge o formă artistică cît mai înaltă, pictorul trebuie să adîncească însă mai mult conținutul de idei, pentru a obține unitatea deplină între conținut și formă.

Cu posibilități reale, remarcabile, pictorul Niky Popescu, distins cu Premiul de Stat pentru afișul « Secerînd la timp vom da pîine pentru întreg poporul », reușește să realizeze chipul eroului pozitiv, eroul constructor al timpului nostru. Dar artistul nu este întotdeauna exigent cu propria sa creație. Opera sa este inegală. Deși ar putea să lucreze mai mult în acest domeniu — dînd lucrări valoroase, pe măsura talentului său — pictorul este prea puțin preocupat de problemele afișului.

După o îndelungată absență, pictorul Molnar Iosif, a realizat afișul: « Planul Cincinal », în care chipul omului nou apare în trăsăturile sale caracteristice. Această lucrare ne arată realele posibilități creatoare ale artistului. Dar opera sa nu se situează întotdeauna pe aceste poziții avansate. Prea puțin exigent cu sine, pictorul merge de multe ori pe linia celei mai slabe rezistențe și anume aceea de a satisface gustul celui care comandă afișul.

Realizări pozitive au obținut de asemenea pictorii Studioului de creație plastică al armatei, printre care se remarcă afișele pictorului Krommer Bela. Acesta a reușit să realizeze unele figuri caracteristice de ostași ai armatei noastre populare, figuri luminoase și însuflețite de devotament și dragoste de patrie.

Un loc meritat alături de realizările pictorilor amintiți îl au afișele tinerilor absolvenți ai Institutului de Arte Plastice: Ilie Schön și Gheorghe Costiurin care au pornit cu avîntul tinereții spre noi realizări ale afișului nostru realist.

Alături de ei sînt în instituțiile noastre de artă, elevi, ca: N. Tălăpănescu, M. Vîlsan, Constantin Plăcintă, Mițurcă și alții, care, în Expoziția de Artă Grafică de anul trecut s-au prezentat cu lucrări pline de calități.

Trebuie să amintim și de contribuția, din păcate destul de rară, a unor pictori talentați, ca: Beca Rind, Paul Atanasiu, Nina Zăinescu, D. Știubei, care au dovedit că, pe lîngă pictura de șevalet, pot face și afișe. Dar, odată cu creșterea exigențelor nivelului afișului, acești pictori au dat îndărăt, demobilizîndu-se în fața greutăților.

* * *

Lupta pentru realismul socialist în arta afișului nostru nu este încă cîștigată, ea se desfășoară cu tenacitate și îndîrjire contra manifestărilor dușmănoase, existente în acest domeniu al artei plastice, împotriva lucrului de mîntuială, a diletantismului.

Pe străzile noastre mai apar afișe neconvingătoare, cu oameni lipsiți de viață și redați schematic, în culori mohorîte. Multe afișe care sînt aprobate și tipărite sau care pătrund în expozițiile noastre dovedesc un nivel încă nesatisfăcător. Aceasta se întîmplă din cauză că mai există o confuzie serioasă, principial-ideologică, în problema afișului, a specificului și calității sale artistice.

Credem că ar trebui lichidată, odată pentru totdeauna, situația acestei rămîneri în urmă a afișului nostru. Asemenea lucrări, produse în serie, proaste și de multe ori chiar respingătoare, rupte de viață, triste, mohorîte, în culori neplăcute și prost desenate prezintă într-o lumină falsă viața din patria noastră, dăunează scopurilor înalte ale agitației vizuale.

* * *

In ultimul an, s-a dat o mai mare atenție îmbunătățirii nivelului ideologic și artistic al afișului politic, lărgirii tematicii și creșterii măestriei sale. Dar toate discuțiile purtate și hotărîrile luate au rămas pe hîrtie. Problemele cele mai importante ale organizării editării afișului, ale îndrumării practice și stimulării creației de afiș au rămas nerezolvate. De pildă: subsecția de afiș a Uniunii Artiștilor Plastici a organizat o plenară reușită, cu discuții care au dus la multe propuneri sănătoase, dar care din păcate n-au fost traduse în viață.

Mulți tovarăși, din diferite instituții și organizații obștești, care vin zilnic în contact cu afișul datorită importanței sale politice, vorbesc despre însemnătatea afișului, dar în fond nu sînt convinși de acest lucru. Alții, care sînt convinși de rolul important al afișului, în fond nici ei nu merg mai departe atunci cînd este vorba de condițiile necesare dezvoltării afișului nostru, neavînd nici un plan concret, în ceea ce privește asigurarea condițiilor optime dezvoltării acestui gen de artă.

Neînțelegerea problemelor afișului de către unii tovarăși din instituțiile noastre, care răspund de comanda și îndrumarea afișelor duce, de cele mai multe ori, la situații regretabile, dînd naștere la o serie de neajunsuri. Astfel, în timp ce pictura este îndrumată în cadrul U.A.P. de oameni de specialitate, cu cultură și competență în acest domeniu, afișul este îndrumat aproape exclusiv



N. TĂLĂPĂNESCU *Afiș*



C. PLĂCINTĂ *Afiș*



MOLNAR IOSIF *Afiș*

de cel care îl comandă. De aceea, de cele mai multe ori, rezolvarea fericită sau nefericită a afișului depinde și de nivelul politic și de cunoștințele artistice ale acestuia. Adeseori, lipsa sa de gust, necunoașterea specificului afișului sau confundarea lui cu pictura a dus la erori și ceea ce este mai grav, la omorîrea spiritului de inițiativă al artistului. Linia ultimului afiș aprobat și tipărit a devenit, pentru cei care fac comanda, un fel de lege invulnerabilă pentru viitoarele afișe. De aici a rezultat că unii pictori au început să lucreze servil, străduindu-se să repete rețeta ultimului afiș tipărit, renunțînd la orice inițiativă creatoare. Pe de altă parte se mai întîmplă ca unii artiști, care nu sînt ridicați din punct de vedere ideologic, să nu înțeleagă propunerile bine intenționate ale celui care a dat comanda și astfel să nu prelucreze în mod creator sugestiile primite.

Tot din cauza slabei orientări și îndrumări se crează de asemenea numeroase confuzii și în ceea ce privește conținutul ideologic, și înțelegerea specificului afișului. Unele prejudecăți asupra afișului, ca aceea de a reprezenta întotdeauna omul, duc la desființarea afișului decorativ, nefigurativ. In felul acesta, s-a infiltrat ideea de a considera un afiș nefigurativ, drept nevalabil. La această subapreciere, a afișului nefigurativ, contribuie, în bună măsură și unele realizări foarte slabe ale pictorilor noștri, cum sînt afișele: « Oameni ai muncii participați la concursurile de orientare turistică, organizate de asociațiile sportive » de Irène Ionescu, « Lumină în satele noastre » de Ioan Gesticone, « Să descoperim rezervele interne . . . și pe tăinuitorii lor » de Albert Poch, sau afișul tipărit cu ocazia Decadei Cărții de Molnar, Afișul Expoziției Anuale de Stat și altele. Asemenea afișe readuc formulele vechi comerciale, neconvingătoare, rupte de viață și se dovedesc incapabile să exprime ideea cu claritate.

O poziție greșită în înțelegerea temei o manifestă pictorul Petre Grant în afișul său « Expoziția de artă populară din R.P.R. » în care pe un fundal decorativ, cu motive romînești sculptate în lemn, sînt așezați în primul plan un țăran și o țărancă care, deși în mod just ar fi trebuit să fie oameni vii, ne apar de fapt ca niște manechine îmbrăcate în costume naționale.

Din aceste exemple, se vădește că unii artiști au încă o poziție confuză în legătură cu problemele afișului. Cauza persistenței acestor confuzii este că U.A.P., în afară de conferința pe țară, nu s-a ocupat de dezbaterea problemelor multiple ale afișului, iar îndrumarea la subsecția de afișe a devenit în ultimul timp, din ce în ce mai rară.

* * *

Dar dacă cei care comandă afișele noastre sînt, aproape întotdeauna, oameni care vin în contact cu arta în mod ocazional, deci fără o pregătire temeinică artistică, este regretabil că nici prea rarele articole de specialitate, publicate în presă, nu analizează destul de profund situația și căile de dezvoltare ale afișului nostru.

De pildă, în articolul « Unele probleme ale creației de afișe » publicat în « Contemporanul » din 18 septembrie 1953, după trei luni de la conferința pe țară a afișului, se evită să se analizeze problema particularităților afișului și a cauzelor reale ale lipsurilor sale. Vorbind numai de probleme generale ca: « descoperirea și reliefarea cu putere a înaltelor calități sufletești ale omului nou din țara noastră », « conciziunea și claritatea ideii », « înaltul patriotism », sau « să descopere în viața noastră ceea ce este esențial și înaintat, dezvoltîndu-i bogatul conținut spiritual, frumusețea sa interioară », etc., acest articol nu ajută în mod concret creația pictorului de afiș, deoarece toate aceste afirmații

sînt valabile în aceeași măsură și pentru pictura de șevalet, sculptură, frescă și ilustrație de carte. Astfel de fraze, lipsite de concretizări, rămîn fraze goale, fără răsunet în munca practică a artiștilor noștri.

Critica nu adîncește particularitățile specifice ale afișului, care-l deosebesc de celelalte genuri artistice și care au o mare importanță pentru dezvoltarea sa.

De aceea, ar fi timpul ca revistele și ziarele noastre de specialitate, împreună cu criticii de artă, să dea o importanță mai mare afișului politic.

Neînțelegerea specificului artei afișului duce, de cele mai dese ori, la subordonarea afișului picturii de șevalet, fiind considerat ca o anexă de puțină însemnătate a acesteia. Nu rareori se spune în fața unui tablou prost: e bun pentru afiș.

Intre pictură și afiș sînt într-adevăr numeroase asemănări, dar și deosebiri esențiale.

Ca formă independentă de artă plastică, afișul are particularitățile sale specifice, scopul său concret, sarcinile sale concrete și folosește într-un fel deosebit mijloacele de expresie plastică realistă.

Este drept că afișul nostru a devenit mai pictural în ceea ce privește culorile și mai îngrijit ca desen, pictorul a învățat să sublinieze și să analizeze volumul, să întrebuințeze efecte de umbră și lumină, să redea perspectiva, să coloreze chipurile în mod concret, și să reliefeze mai profund psihologia eroilor săi, dar toate acestea sînt rezolvate în felul afișului, adică altfel decît în pictură sau ilustrație. Ele sînt condiționate de particularitățile specifice ale afișului.

In primul rînd, afișul este una dintre formele cele mai directe și active ale artei. Și pictura exercită o influență asupra spectatorilor, dar nu atît de directă ca afișul.

O pictură este mai complexă, ea provoacă un număr mai mare de reprezentări și asociații. Afișul cuprinde întotdeauna o chemare directă adresată privitorului, el are în acest sens un caracter operativ. Atacînd problemele cele mai arzătoare ale actualității, trebuind să se țină în pas cu evenimentele, pictorul de afiș dispune pentru creație de un timp de lucru foarte scurt, care se reduce cel mult la săptămîni. Aceasta impune artistului o documentare permanentă, o informare curentă asupra celor mai importante probleme ale vieții noastre politice și sociale, stăpînirea în bune condițiuni a mijloacelor plastice specifice afișului.

Afișul trebuie făcut astfel încît să atragă atenția privitorului, să comunice pe deplin conținutul său într-o clipită și de aceea el trebuie să conțină elemente compoziționale mari și clare pentru a fi văzut și înțeles dintr-o dată



PAVLIN NAZARIE — Deputat ales de popor, slujește poporul — *afiș*

Dimensiunea unui afiș depinde de mărimea hîrtiei, pe care n-o poți nici lăți nici înălța. In aceste dimensiuni fixe trebuie să intre afișul așa fel încît imaginea principală, care exprimă miezul ideii, mărită la maximum, să fie vizibilă și înțeleasă dela distanță.

Eroul — figura principală a compoziției afișului — poate fi tratat pînă la piept, pînă la brîu, sau rareori chiar întreg; principalul rămâne însă ca redarea să fie clară, expresivă, în așa fel ca atenția privitorului să se concentreze asupra esențialului, asupra figurii.

Mărimea, laconismul și simplitatea elementelor sînt deci cerințe dintre cele mai importante ale afișului.

Cele mai valoroase afișe sovietice sînt create pe baza respectării acestui principiu. Astfel sînt cunoscutele afișe ale lui Ivanov « Blestem ațîțătorilor la război », Kocorekin « Triptic — 30 de ani de putere sovietică », I. M. Toidze « Patria mamă te chiamă », Șmarinov « Răzbunați-ne » și altele.

Un alt aspect foarte important și propriu afișului este existența necesară a unui text sugestiv, scurt, clar și ușor de memorat. Textul trebuie să intre organic în cadrul imaginii, întrucît el clarifică pe deplin ideea și-i sporește forța mobilizatoare.

Aceste aspecte, mai sus arătate, le consider ca fiind cele mai impor-

tante în ceea ce privește specificul afișului, dar pe care nici artiștii noștri și nici cei care îndrumează nu le prea iau în considerare.

Nu este ușor de creat un afiș cu un conținut ideologic adînc și la un înalt nivel artistic. Avea multă dreptate M. I. Kalinin, cînd spunea că a crea un afiș bun, cu un conținut bogat, este tot atît de greu ca și de pictat un tablou bun.

Pentru a reuși în această muncă este nevoie nu numai de talent și voință, mai sînt necesare și cunoștințe plastice și un studiu aprofundat al vieții. Se cere din partea pictorului stăpînirea desenului, o muncă încordată și perseverentă pentru dobîndirea unei înalte măestrii artistice.

Apariția unor afișe nerealizate se datorește în bună parte și necunoașterii de către artiști a propriilor lor deficiențe, a lipsei de exigență față de propria lor creație. Unii știu mai bine să deseneze decît să picteze, alții invers. Dar și unii și alții au obiceiul să considere că neglijențele și lipsurile lor « nu se observă », că dacă o mînă este prost desenată, un cap inexpresiv, o haină sau un steag înțepenit și prost colorat « se trece cu vederea », că oamenii, citind textul, vor înțelege desigur conținutul și chemarea sa.

Astfel de afișe deservesc total cauza educației ideologice și artistice a poporului.

Pictori ca: Manole Teodorescu, Sandu Liberman, Traian Constantinescu, V. Grigorescu, Vero Radu, Chiuța, Tofan și alții, deși uneori bineintenționați, dînd chiar aparent rezolvări cu calități vizibile, n-au reușit încă să-și ridice nivelul artei lor în afiș.



DRALCO (ION DRUGĂ, LIPA ALĂMARU și ILIE COSTESCU) *Afiș*

O orientare greșită vădesc unii pictori cînd socotesc afișul ca un divertisment, ca un lucru ușor de realizat și prin care își pot asigura mai lesne succesul în artă. Astfel de scăderi au reeșit și la pictorii din provincie care, cu ocazia alegerilor, au trimis afișe foarte slabe. Aceasta dovedește lipsa unei orientări juste și îndeosebi lipsuri în ceea ce privește munca de îndrumare a U.A.P., care a neglijat în general îndrumarea artiștilor din provincie. Ei vor avea însă posibilitatea de a realiza lucrări valoroase, dacă vor privi cu toată seriozitatea importanța ridicării nivelului lor ideologic.

De aceea, cred că e bine să mai repetăm încă odată că baza afișului realist o constituie ideea, conținutul său progresist.

* * *

De o importanță deosebită a devenit pentru pictorii de afiș înțelegerea justă a finisajului artistic. Pictorii noștri au crescut simțitor în ceea ce privește meșteșugul artistic. Adeseori, ei sînt înclinați să confunde finisajul cu stăpînirea tehnicei. Trebuie însă subliniat că la baza unei creații realiste, a unei opere finisate, stă îmbinarea armonioasă a conținutului și formei pe care artistul o obține prin aprofundarea ideii și tendința de a o exprima cît mai clar și sugestiv. In această ordine de idei este important să amintim faptul că opera de artă în general și cu atît mai mult afișul trebuie să fie nouă, originală, în sensul cel mai bun al acestui cuvînt. Adevăratul artist fuge de rețetele învechite care îl duc la șablon și rutină.

* * *

O influență negativă asupra creației pictorilor de afișe o are și nivelul tipografic al afișului. Artiștii sînt deseori demobilizați din cauza condițiilor proaste de executare poligrafică a afișului. Ei ajung la concluzia că este inutil să se frămînte pentru calitate, pentru obținerea celor mai frumoase nuanțe coloristice, întrucît atitudinea de indiferență, pe care o au unii tovarăși din tipografiile noastre, duce la schimbarea aspectului inițial al originalului, la modificarea culorilor originale. Noi dorim ca tovarășii noștri din tipografii, care muncesc cu devotament pentru realizarea la timp

a afișelor noastre, să înțeleagă că, modificînd originalul, deservesc ideea pentru care a fost creat afișul. Astfel de afișe, prost tipărite, scad din puterea de mobilizare a operei respective și nu aduc rezultatele dorite.

La rîndul său, practica unor instituții de a nu ține seama de timpul minim necesar pentru creația și tipărirea unui afiș duce la rezolvări date peste cap, în grabă, pline de concesii față de calitate. Trebuie să lichidăm neapărat aceste procedee, care dăunează mult sarcinei noastre de a crea afișe cu un înalt nivel ideologic și artistic.

* * *

In lupta pentru rezolvarea celor mai principale probleme legate de creația artistică a afișului, cunoașterea și însușirea bogatei experiențe a afișului sovietic este un factor hotărîtor în dezvoltarea afișului nostru pe drumul realismului socialist.

Conducerea U.A.P. și subsecția afiș nu trebuie să piardă din vedere nici un moment acest lucru, care stă la baza asigurării creșterii noastre.

Din exemplul afișului sovietic trebuie să învățăm în primul rînd, că pe lîngă cunoașterea perfectă a desenului și a picturii, trebuie să ridicăm nivelul principial-ideologic al afișului nostru, să educăm artiștii în spiritul dragostei față de popor și al fidelității față de cauza acestuia.

Din exemplul afișului sovietic, artiștii noștri trebuie să învețe însemnătatea exprimării patosului constructorilor socialismului, trebuie să învețe a ține treaz spiritul internaționalismului și vigilenței revoluționare, să pună arta lor în slujba luptei și a muncii pentru viața fericită a poporului muncitor.

* * *

Sub conducerea și îndrumarea Partidului nostru, viața nouă din R.P.R. se dezvoltă într-un ritm rapid. Ea ne impune să ridicăm arta afișului la nivelul ideologic și artistic corespunzător, ne cere să rezolvăm și să lichidăm cît mai grabnic lipsurile, pentru a face din afișele noastre o armă puternică în mîna poporului, în munca și lupta sa pentru socialism și pace.



O. ADLER *Afiș*

DISCUȚII

Deschizînd această rubrică, redacția noastră s-a adresat maestru-lui Iser, sculptorului Vida Géza și pictorului J. Perahim, cu rugămintea de a-și spune părerea în legătură cu problemele actuale ale plasticei noastre. Publicăm mai jos articolele primite.

ISER

Artist emerit al Republicii Populare Romîne

In toate timpurile, pictorii realiști au fost elemente progresiste, au mers în ritm cu vremea și uneori au depășit-o.

In Expoziția Anuală de Stat se poate ușor observa căldura și înțelegerea cu care pictorii și sculptorii au îmbrățișat tematica nouă.

In limitele realismului socialist — cum am mai spus-o — este loc pentru orice temperament de artist plastic. Realismul socialist s-a dovedit un puternic sti-mulent în creația artei noastre.

Motivele tratate au fost luate din imensul șantier al muncii, care se desfășoară în jurul nostru. Pictorul a privit cu interes și cu dragoste efortul pe care oamenii muncii l-au depus și îl depun în fiecare zi pentru fău-rirea și desăvîrșirea societății socialiste, la noi în țară.

Da, trebuie să privim în jurul nostru cu atenție și cu pasiune și să învățăm să privim. Aceasta este esențial. Felul cum trebuie să privim și să observăm viața ca artiști putem să-l învățăm în mare măsură în muzee. Să cunoaștem clasicii, cu alte cuvinte să ne cultivăm, să învățăm limba picturii, dar odată ajunși în fața șeva-letului să uităm tot ce am văzut.

Tinerii — pentru ei mai ales scriu aceasta — să nu creadă că motivul odată desenat, restul e ușor... *Să desenăm cu culoare!*

* * *

Unele din tablourile noastre au un bogat conținut socialist, dar în exprimarea acestui conținut lipsește specificul poporului și țării noastre: *lumina.*

Vreau să subliniez aci un singur aspect care mi se pare de mare importanță: *problema luminii.*

Natura patriei noastre, scăldată într-o lumină caldă și clară, este reprezentată în tablourile noastre întune-cată, fără lumină.

Adevăratul pitoresc al priveliștii romînești n-a fost reprezentat.

Ne aflăm în sudul Europei, avem soare mult, dar de ce fug tinerii noștri de el? Cît de bine le-ar fi prins lor un studiu mai îndelungat al operei lui N. Grigo-rescu și al marilor clasici, care i-ar fi învățat respectul adevărului local, deci național. In actuala expoziție, țara noastră apare învăluită în culoare închisă, în gri. Chiar peisajele însorite, pictorii noștri au « reușit » să le redea gri. Nicăeri nu am găsit nuanțele pe care le aduce soarele pe pomi, pe cîmpii, nuanțe care se trans-formă într-o feerie de culori!

Și totuși realismul socialist, prin arta plastică sovie-tică, ne învață că lumina este unul dintre elementele principale în pictură. Tablourile trimise de sovietici, cu ocazia Festivalului, erau în plin soare și totuși pic-torii lor nu erau impresioniști. Bănuiesc că tinerii noștri pictori, înțelegînd greșit îndrumările primite, au evitat lumina, ca să nu cadă în impresionism.

Au evitat soarele în tablourile lor și au chemat în ajutor, în locul luminii... negrul! Am văzut chiar palete cu negru în mijlocul lor! *Culoarea trebuie să fie organică.* Culoarea neagră și albastrul de Prusia sînt frumoase dar periculoase. Un tablou nu devine pro-fund atunci cînd îl facem negru. Este un expedient ieftin, care ne poate ușor înșela. Am întîlnit tablouri destul de bine compuse și desenate, dar le lipsea culoarea și ce se vedea era superficial. Cum vreți să emoționeze și să dureze o astfel de pictură!?

Tehnica și măestria nu se învață dintr-o dată; ele vin numai după îndelungată încercare, după ce ai lucrat

mult, mult, mult; vin de la sine, ca și *materia*, după studiu și adîncire îndelungată.

O altă constatare, pe care am făcut-o în actuala expoziție, este lipsa de proporție între posibilitățile pictorului și complexitatea motivelor pe care le tratează. Am văzut pictori care au încercat motive grele, peste puterile lor. Lipsurile din tablourile lor sînt evidente, eforturile pictorilor au fost fără izbîndă, fiindcă temele tratate i-au depășit cu mult.

Totul este să-ți cunoști puterile de care dispui și să știi cînd să te oprești.

Aș vrea să mai știu, încă, pentru ce unii pictori au făcut pînze imense pe baza unui motiv, care, după părerea mea, putea fi exprimat printr-un simplu desen?

Am văzut lucrări de diplomă, de dimensiuni astronomice și m-am întrebat: care e aportul profesorului și care al elevului? Cum? un elev nu poate dovedi profesorilor *cum stă*, decît umplînd o pînză de 3—4 metri?

Tot astfel și cu aglomerarea figurilor, cu prezența lor inutilă și neclară în compoziție.

Proporția tablourilor este cerută de temă. Pictorul nu poate exagera dezvoltarea temei decît în dauna ei.

Claritatea și precizia tabloului nu trebuie nesocotite, ele nu exclud artisticul, dimpotrivă, îl confirmă, după cum ne învață clasicii.

* * *

Pictura e o meserie de oameni cinstiți! Ii vezi numai decît pe cei ce nu sînt!

Noi trebuie să pictăm, nu să colorăm tablourile noastre.

Un ilustrator, un afișist colorează, un pictor pictează. Nu știu de ce, dar am observat la unii pictori tendința de a-și colora lucrările.

Trebuie combătut acest lucru.

Dar, să nu se uite: un pictor învață toată viața. Cuvintele lui Lenin: « învață, învață, învață » sînt imbold la această muncă continuă.

Să muncim pentru dezvoltarea celor mai prețioase aptitudini ale omului și pentru cucerirea tehnicii și a măestriei celei mai înalte.

Expoziția Anuală de Stat rămîne un efort frumos și — în comparație cu expoziția de acum doi ani — un progres.

Dar peste toate considerațiile noastre, selecția adevărată în artă o face timpul. El se pronunță sigur și fără crutare, el înlătură operele slabe și păstrează pe cele valoroase ca să le predea, din secol în secol, urmașilor.

VIDA GEZA

Vizitînd Expoziția Anuală de Stat, am constatat cu bucurie, un mare succes, pe drumul parcurs de la eliberare și pînă în prezent, de artiștii plastici din republica noastră.

Aceasta ne-o dovedește, printre altele, varietatea tematicii din expoziție.

Artiștii au înțeles că arta trebuie strîns legată de lupta pe care o duce clasa muncitoare în construcția socialismului și în apărarea păcii.

Marele Lenin spunea că nu poate fi cu adevărat măreață o artă care se izolează de popor.

Masele largi de muncitori urmăresc cu interes deosebit realizările artiștilor plastici. Asta se poate vedea și la noi în provincie, unde un număr mare de muncitori și țărani, vin în atelierele artiștilor, ca să le vadă lucrările și fac observații prețioase artistului.

Expoziția cuprinde o serie de lucrări inspirate din cele mai variate sectoare ale vieții. Multe din aceste lucrări au fost executate de artiști, pe baza unei documentări directe. Totuși, se simte încă la mulți artiști lipsa unui contact strîns cu viața, cu oamenii muncii, cu uzinele, cu mina. De multe ori, deplasîndu-se pe teren, artistul se mulțumește să facă schițe; or, acest lucru nu este încă suficient. Trebuie să stăm de vorbă cu muncitorii, să ne împrietenim cu ei. Vom afla astfel lucruri despre care nu știm și cu care ne putem îmbogăți temele și rezervele noastre de cunoștințe despre viață.

Iată ce mi-a povestit un țăran bătrîn: el trăiește singur între munți, aproape de Ulnioara, cătun de muncitori de pădure. Deodată, apar aici cîțiva ingineri și fac măsurători. Peste puțin timp vin camioane cu muncitori, cu mașini nemaivăzute. Construiesc cabane, și bătrînul se pomenește într-un mic orășel. Muncitorii încep să sape în deal o mină. Badea Nuț vede în fiecare zi alte noutăți. Văzînd atîta mișcare se avîntă și el în lucru. Fiind însă în etate, nu putea face mult; decît numai aducea apă și lapte. Adesea, se oprea și spunea: «mare minune s-a întîmplat... atîția oameni au de lucru». Oamenii din acest cătun, mai de mult, cutreierau țara pentru lucrări de pădure. Acasă rămînea soția și copiii și flămînzeau, iar după cîteva luni de zile se întorceau bărbații tot fără bani.

L-a uimit atît de mult pe badea Nuț, încît exclama: « Cum s-ar putea cumva ciopli sau închipui în lemn ceea ce se face astăzi, ca să rămîie de pomină la cei care vor veni? ».

Iată cîteva observații făcute de un țăran bătrîn, care ne face și pe noi să vedem și mai clar lucrurile care se petrec în jurul nostru.

Una din principalele datorii ale artistului este de a căuta tipicul, după cum ne spune tovarășul Malencov. Tipicul reprezintă principala sferă de manifestare a spiritului de partid în arta realistă. Dar aceasta nu o găsim în atelier, ci numai în contact strîns cu viața, în toate amănuntele ei. Acest lucru ni l-au arătat artiștii sovietici. Realizările lor sînt rezultatul unei strînse legături cu masele. Partidul nostru ne îndeamnă mereu să ne legăm strîns de mase: să nu uităm nici o clipă acest lucru.

Vreau să mai spun cîteva cuvinte despre sculpturile în lemn. In expoziție sînt mai multe lucrări în lemn, dar, cu durere trebuie să constatăm că cele mai multe,

din cauza unei nejuste preparări a materialului, sînt crăpate. Aceasta face ca lucrarea să-și piardă valoarea.

Cioplitul în lemn are o tradiție veche la noi la țară, mai ales în regiunile împădurite. In regiunea noastră, în Maramureș și Ouaș sînt minunate porți cioplite.

Unii sculptori au făcut mai multe lucrări de dimensiuni mari, în acest material. De cele mai multe ori sînt folosite trunchiuri de copaci, care întotdeauna crapă.

Eu cred că sculptura în lemn ar trebui mai mult sprijinită. Iar, pentru a evita crăpăturile să se folosească un lemn bine preparat, ori lipit din bucăți; să se facă lucrări și mai mici și portrete.

De asemenea să muncim mai mult, noi, sculptorii în lemn, ca să dăm la iveală toată frumusețea caracteristică acestui material. Deci, să învățăm a cunoaște mai bine însușirile sale și să le respectăm.

Pentru noi, arta nu trebuie să fie o problemă personală; ea este a întregului popor și pentru asta trebuie să răspundem în fața poporului.

J. PERAHIM

In ultima vreme, în țara noastră, ilustrația de carte a luat o dezvoltare deosebită. In expozițiile de artă plastică din ultimii ani, ea a apărut ca un gen care se impune prin lucrări de valoare. Dezvoltarea acestui gen se datorește în primul rând procesului de adîncire a revoluției culturale, apariției edițiilor de masă a cărților care se tipăresc în zeci de mii de exemplare. Aceste tiraje, neatinse în trecut în țara noastră, au impus și o prezentare grafică deosebită, mai ales în domeniul ilustrației. In scurtă vreme numeroși artiști de valoare au fost atrași de acest gen, înțelegînd că ei sînt chemați să aducă o contribuție creatoare la procesul de educare a maselor de cititori.

In Expoziția Anuală de Stat au fost expuse o serie de ilustrații, care sînt însă departe de a arăta în ansamblu treapta de dezvoltare la care a ajuns acest gen de artă la noi. In afară de lucrările excepționale ale lui Rony Noel pentru « Ana Karenina » restul artiștilor care expun ilustrații nu au trimis cele mai bune și reprezentative lucrări ale lor din ultimul an. Totuși, se poate spune că unele ilustrații dovedesc seriozitatea și pasiunea pe care o au artiștii din acest domeniu. Sînt de subliniat lucrările lui Gh. Adoc pentru « Neamul Șoimăreștilor », lucrările lui Iliescu pentru « Despot Vodă » și « O șezătoare la țară », ilustrațiile Marcelei Cordescu, în care atmosfera de basm este realizată cu o puternică personalitate, ilustrațiile lui Alexe pentru fabulele lui Grigore Alexandrescu și altele.

* * *

Procesul de dezvoltare al artei noastre pe drumul realismului socialist este același pentru ilustrația de carte ca și pentru pictură și sculptură. Cunoașterea în profunzime a vieții și contactul nemijlocit cu natura, subordonarea tuturor elementelor plastice dezvoltării conținutului de idei trebuie să stea la baza fiecărei ilustrații. Artistul trebuie să fie preocupat ca, prin cele mai puternice mijloace plastice, printr-un desen realist, să redea cel mai ascuțit moment al conflictului, să redea relația psihologică între personaje, să diferențieze cît mai puternic eroii și elementele din compoziție. Mulți dintre artiștii noștri ilustratori au reușit să facă compoziții emoționante, cu o puternică tensiune dramatică. Fără a încerca să fac o comparație forțată între pictură și ilustrație vreau să spun numai că în analiza procesului de creație există o identitate de probleme și că multe dintre ilustrațiile noastre din ultima vreme ating nivelul de aprofundare a vieții și de emotivitate artistică a celor mai bune lucrări plastice create la noi. Dar nu asupra acestor probleme vreau să mă opresc, ci în special asupra acelora, care diferențiază ilustrația de carte de pictură în general, asupra problemelor ei specifice.

Una dintre aceste probleme este munca artistului ilustrator asupra cărții: analiza textului literar. Această muncă este deosebit de importantă, deși mulți dintre oamenii noștri de artă consideră în mod greșit, că datorită ei ilustrația devine un gen minor, o manifestare de artă subordonată literaturii. Mai sînt încă destul de mulți artiști ilustratori, care încurajează această concepție, considerînd ei înșiși ilustrația ca o simplă transpunere cu mijloace plastice a unor imagini literare.

Procesul muncii de analiză a textului literar trebuie făcut de către ilustrator în profunzime, pînă la descoperirea esenței lucrării, pînă la dezvăluirea ideii de bază a autorului cărții. Prin analiza lucrării literare înțeleg ca artistul ilustrator, după lectură, să treacă la procesul de generalizare a problemelor ridicate, să sesizeze în esență tema cărții, întrucît acesta trebuie să fie punctul de pornire al creației lui, identic cu acela al creatorului lucrării literare. Descoperind ideile scriitorului, artistul ilustrator urmărește anecdota cărții, firul acțiunii, prin prisma temei pe care și-a propus-o scriitorul. Numai în acest fel poate avea ilustratorul o poziție creatoare: făcînd o alegere justă a aspectelor din carte, care dezvăluie cel mai deplin conținutul de idei. Mărginindu-se să urmărească numai firul acțiunii, el va cădea inevitabil spre o descriere arbitrară, întîmplătoare, dictată doar de anumite preferințe subiective. Cititorul, în timpul lecturii, poate fi emoționat de conflictul cărții, poate fi pasionat de firul acțiunii, de nenumăratele amănunte înfățișate de scriitor. Ilustratorul este însă chemat să redea numai acele momente din carte, care să orienteze pe cititor spre înțelegerea esenței cărții.

Mulți dintre ilustratorii noștri, preocupați în bună parte de această problemă, au reușit să ridice nivelul ilustrației pînă la creații de valoare, cum sînt de pildă: ilustrațiile pentru « Ana Karenina » ale lui Rony Noel,

ilustrațiile pentru « Mitrea Cocor » și « Teatrul lui Caragiale » ale lui Corneliu Baba, ilustrațiile lui Eugen Taru pentru « Momente și Schițe » de I. L. Caragiale sau pentru « Povestiri alese » de Saltîcov-Scedrin.

O altă problemă specifică ilustrației este aceea a seriei de compoziții. In afara faptului că fiecare ilustrație în parte trebuie să fie unitară, închegată, să fie o compoziție care să rezolve toate problemele specifice ei, artistul ilustrator mai are sarcina de a rezolva problema unității de stil, determinată de unitatea de idei a cărții și de asemenea de a realiza unitatea expresiei plastice a întregului ciclu.

In momentul de față, în domeniul ilustrației de carte mai există artiști preocupați încă numai de rezolvarea fiecărei compoziții în mod izolat, neglijînd legătura, firul conducător ce trebuie să existe într-o serie bine închegată. Așa sînt de pildă unele ilustrații ale lui Ivancenco. Desenele așezate la un loc nu desvăluie esența de idei a cărții, nu contribuie la îmbogățirea conținutului, păstrînd numai valoarea unor compoziții izolate.

Asupra problemei unității expresiei plastice întrebuințate de ilustrator, ar fi bine să mă opresc puțin și să spun că aceasta trebuie să fie o preocupare deosebită a artistului. Cartea este un complex unitar, care unește armonic toate elementele întrebuințate și care le subordonează conținutului ei și deci scopului pentru care se tipărește. Unii dintre artiștii noștri ca Niki Popescu, Ligia Macovei, Ana Lascu Bițan, Maria Constantin, ș.a., sînt preocupați de această problemă a realizării unității de expresie a întregii cărți, mai ales în cărțile care cer o tehno-redactare deosebită, cum sînt acelea pentru copii. Alți artiști lasă la voia întâmplării problema unității de stil, astfel că valoarea lucrărilor scade cînd ajung la tipar; așa sînt Marcela Cordescu, Ioana Olteș, Florica Jebeleanu și alții.

Desigur că problemele ridicate nu epuizează, nici pe departe, aspectele care determină specificul ilustrației de carte; ele nu au fost ridicate decît pentru a face un apel la artiștii care lucrează în acest domeniu, pentru a deschide o discuție menită să lămurească problemele dezvoltării ilustrației în țara noastră.



M. NESTEROV — Portretul sculptoriței Vera Muhina — *ulei* — 1940

VERA MUHINA
O MARE SCULPTORIȚĂ A EPOCII NOASTRE

CONSTANTIN BARASCHI
Maestru emerit al artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Vera Muhina întruchipează acel tip de mare artist, care și-a închinat inima și gîndurile poporului său, reflectînd în opera sa vastă, aspirațiile, lupta eroică și cultura marelui popor sovietic, constructor al socialismului și comunismului.

Prin viața și opera sa, Vera Muhina a arătat că « artistul este ecoul țării sale, al clasei sale, urechea, ochiul și inima sa, el este vocea epocii sale », după cum spunea Maxim Gorki.

Prin opera sa plastică, prin cugetările sale asupra artei, Vera Muhina a contribuit la conturarea noului stil al artei, expresie artistică a culturii sovietice, stilul realismului socialist.

Recunoscînd în opera sa imaginea vie a omului nou, a luptei și a aspirațiilor sale, poporul și Statul Sovietic i-au acordat înaltele onoruri cu care au răsplătit pe cei mai buni fii ai săi. Artistă a poporului și membră a Academiei de Arte din U.R.S.S., Vera Muhina a

primit de cinci ori titlul de laureată a Premiului Stalin.

Opera sa plastică, înscrisă pe linia marilor tradiții artistice, înțelese prin prisma unei noi culturi, cu un conținut nou de viață, va rămîne « o pagină din cartea de piatră, în care se citește măreața poveste a destinului popoarelor », așa cum a gîndit ea însăși despre menirea artei adevărate.

Cercetătoare neobosită a formelor care trebuie să cuprindă înaltul conținut de idei și forțe creatoare al socialismului, activitatea Verei Muhina a fost încununată prin cucerirea unor poziții artistice, care o situează printre figurile cele mai de seamă ale plasticii contemporane.

* * *

Vera Muhina s-a născut la Riga în anul 1889.

Școala o face în orașul Feodosia, unde se stabilise familia sa. Aici, începe să deseneze în creion și în cărbune și să picteze în ulei.

In muzeul din localitate cunoaște opera marelui pictor rus de marine, Aivazovschi, ceea ce contribuie la formarea sa artistică.

După terminarea liceului (1910) intră în Școala de Pictură a lui C. F. Iuon și I. O. Dudin, la Moscova. Aici își însușește disciplina desenului după natură, bazat pe o serioasă tradiție academică, folosind studiul anatomiei în înțelegerea formelor corpului și în adîncirea expresiei psihologice pentru redarea caracterului modelului.

In același timp, își însușește și primele cunoștințe în arta modelajului, frecventînd atelierul de sculptură al lui Sinitana.

In 1911, continuă studiul picturii în Studioul pictorului I. I. Mascov.

Hotărîtă să urmeze sculptura, pleacă la Paris unde vizitînd muzeele și expozițiile cunoaște cultura antică, arta clasică și contemporană, îmbogățindu-și experiența. In această perioadă studiază în atelierul lui Bourdelle.

Vizitînd în 1914 Italia cunoaște monumentele și sculpturile Renașterii.

In urma dezlănțuirii primului război mondial, Vera Muhina se întoarce în patrie. Trăiește din plin grozăvia războiului și toate evenimentele care au premers insurecției armate din Octombrie 1917.

Triumful Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și primii ani ai puterii sovietice deșteaptă forțele creatoare ale poporului în toate domeniile, inclusiv în cultură și artă. Planul propagandei prin monumente, inițiat de Lenin, dă prilej Verei Muhina să proiecteze și să realizeze mai multe sculpturi. Aceasta reprezintă începutul activității ei artistice.

In perioada dintre 1920—1929, preocupările artistei merg mai întîi către portret și sculptura de interior, apoi se îndreaptă spre sculptura monumentală. Reali-





Muncitorul și colhoznica — *replică redusă, aflată la Muzeul R.P.R.*



MUNCITORUL ŞI COLHOZNICA

— oţel inoxidabil —



V. MUHINA, N. ZELENSKAIA, Z. IVANOVA, S. KAZAKOV și A. SERGHEEV — *Impunem pacea*

zează numeroase lucrări, dintre care se remarcă « Țărănca » distinsă cu Premiul I la Expoziția Jubiliară « Zece ani ai lui Octombrie ».

Portretele executate între anii 1930—1935, în special cel al arhitectului S. A. Zamcov, aflat în Galeria Națională Tretiacov, sînt exemple de adîncire psihologică a modelului și de măestrie a redării caracterului.

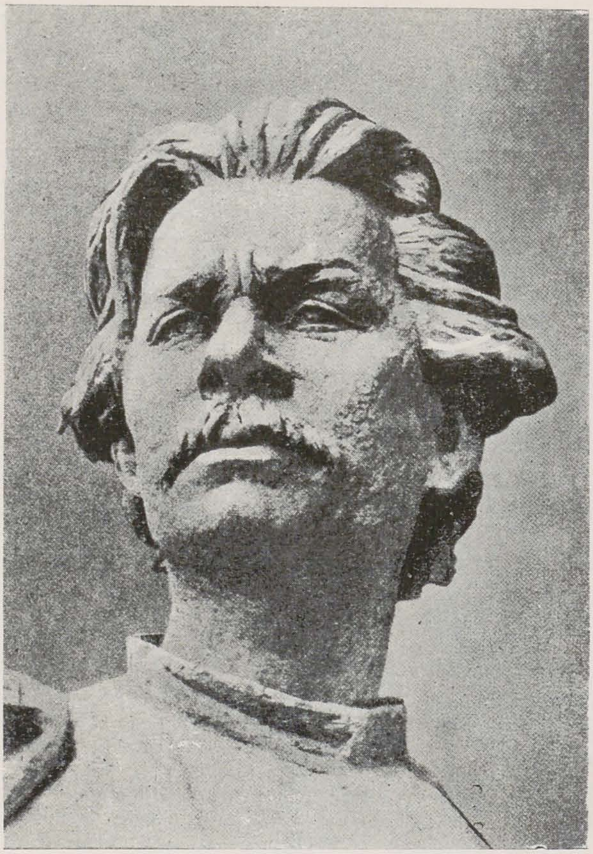
Ajunsă în plină maturitate artistică, Vera Muhina scrie o pagină glorioasă în activitatea sa, prin decorarea Pavilionului Sovietic de la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, cu grupul sculptural « Muncitorul și colhoznica ».

In această gigantică lucrare sculpturală, Vera Muhina a sintetizat măreția epocii socialismului victorios, ideea alianței dintre clasa muncitoare și țărănimea colhoznică, întruchipate prin cei doi tineri, care pășesc alături purtînd în mîini secera și ciocanul.

Dezvoltînd și îmbogățind ideea arhitectului, acest grup sculptural, avîntat, a încununat vîrful unei construcții dinamice, integrîndu-se perfect în ea.

Statuia colosală (de 24 m. și cîntărind 75 tone) fusese așezată inițial la o înălțime de 33 m. Ea rezolva în mod desăvîrșit toate problemele legate atît de arhitectură, cît și de înscrierea sa în spațiu, care impuneau o tratare cu totul deosebită a formelor și volumelor, pentru anularea efectelor de perspectivă.

Silueta extrem de sugestivă e desenată precis și echilibrată perfect din oricare parte o privești. Formele plastice, mari și bogate, jocul armonios al volumelor pline și spațiilor libere, creează un ritm dinamic, magistral, care transmite fluidul viu al ideii mărețe a statuii. Puține opere plastice contemporane au marea forță generalizatoare a acestei capodopere, în care conținutul de idei și forma artistică trăiesc într-o armonie desăvîrșită.



Maxim Gorki — *detaliu de monument*

Materialul întrebuințat, oțelul inoxidabil, cu luciul metalic schimbător în ambianța luminoasă, mărește expresivitatea statuii.

Vera Muhina spune în autobiografia sa: « Această muncă a fost pentru mine o etapă. Ea mi-a arătat marea putere de influență a imaginii artistice asupra maselor și prin aceasta mi-a deschis drumul creației. In toate lucrările mele ulterioare, atît de interior, cît și în cele monumentale, am plecat de la căutarea unei imagini de sinteză».

Răsunetul pe care l-a găsit această operă în zecile de mii de participanți la Expoziția Internațională, manifestat în entuziasmul și admirația lor, și-a găsit un ecou și mai puternic în marea popularitate și în aprobarea generală de care s-a bucurat statuia, în patria artistei, cînd a fost instalată în fața Expoziției Unionale Agricole, la Moscova, în anul 1939.

In 1938, Guvernul Sovietic a acordat Verei Muhina Ordinul « Steagul Roșu », iar în anul 1941 lucrarea aceasta a fost distinsă cu Premiul Stalin de gradul I.

In 1939, Vera Muhina realizează monumentul scriitorului Maxim Gorki, destinat a fi înălțat în orașul Gorki.

« Chipul lui Gorki, spunea Muhina, așa cum este el înfățișat în monumentul care se găsește în orașul Gorki trebuia să sintetizeze în mintea mea, perioada vieții trăite la Nijninovgorod. Am vrut ca durerea pentru demnitatea umană călcată în picioare să se străvadă în chipul lui sever, în ochii lui îndreptați în zare, în pumnul strîns, ținut de mîna cealaltă. El este ca o strună încordată, el este copilul furtunii care se coace, el este vestitorul Revoluției ».

Anii Marelui Război de Apărare a Patriei sînt ani de creație bogată. Inspirîndu-se din figurile eroilor de pe front și din spatele frontului, Vera Muhina a creat o serie de portrete de mare valoare artistică și umană.

Datorită măestriei cu care sînt executate busturile colonelului I. L. Hijniac și B. A. Iuzupov, artista a primit în anul 1944 din nou premiul Stalin, gradul II.

Din numeroasele lucrări portretistice create în anii războiului și după război se remarcă în mod deosebit portretul eroului Uniunii Sovietice, generalul chirurg N. N. Burdenco, și cel al academicianului Krîlov în care se dovedește marea putere de pătrundere a personalității umane și capacitatea de generalizare, proprie artistei.

In toate portretele pe care le-a realizat, preocuparea ei de căpetenie a fost sintetizarea personalității modelului reprezentat. Extrem de exigentă cu sine însăși, Vera Muhina voia să cunoască în profunzime pe omul care o inspirase, să-i afle felul de a gîndi, temperamentul, mimica, gesturile caracteristice. De aceea, în ședințele sale de portret, artista discuta cu modelul care era liber să se plimbe prin atelier.

Apreciind activitatea artistică din timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, ca o puternică contribuție pe calea artei, la lupta generală a poporului pentru victorie, Guvernul Sovietic a acordat Verei Muhina titlul de cinste, de « Artistă a Poporului din U.R.S.S. ».

O altă lucrare remarcabilă a sculptoriței, creată după război, este monumentul lui Gorki din Moscova, realizat de Muhina împreună cu un grup de artiști pe baza proiectului marelui sculptor sovietic Șadr, pe care moartea l-a împiedicat să-și ducă la sfîrșit opera. Ințelegînd în profunzime ideea lui Șadr, Muhina realizează în acest monument imaginea lui Gorki în plină maturitate a gîndirii și a forțelor sale creatoare. Silueta și atitudinea caracteristică lui Gorki, privirea scrutătoare a acestui inegalabil cunoscător al vieții și luptător pentru fericirea omului simplu este realizată cu o mare forță emotivă.

In anul 1946 începe să lucreze la proiectul monumentului lui Ceaicovski. Timp de cinci ani de zile artista a căutat soluționarea plastică a înfățișării marelui geniu muzical rus. De unde la început se gîndea la o acțiune desfășurată în spațiu, a renunțat la această imagine, înfățișînd pe compozitor stînd așezat în fața pupitrului, ascultînd « nașterea ritmurilor și melodiilor înlăuntrul său », inspirat de geniul muzicii populare, reprezentat prin imaginea ciobanului cîntînd din fluier, din basoreliefful plasat pe soclul statuiei.

In 1950, împreună cu un colectiv de tineri sculptori, Muhina realizează un nou grup sculptural întitulat « Impunem pacea ». Prin această lucrare este exprimată ideea măreață a unității popoarelor în lupta pentru pace.

Compoziția originală reunind, pe baza conținutului ideologic comun, patru grupuri statuare, îmbină armo-

nios caracterul veridic al siluetelor și expresiilor eroilor, cu cerința de a realiza o imagine simbolică, sintetică.

Apreciată de marele public, care vede în ea o adevărată « sculptură de agitație », lucrarea a fost distinsă cu Premiul Stalin de gradul II.

Printre ultimele opere ale sculptoriței se enumeră grupurile statuare care împodobesc fațada noii clădiri a Universității Lomonosov din Moscova, inspirate din viața și activitatea tineretului studios sovietic.

Maestră în creație, Vera Muhina a știut să îmbine activitatea practică cu munca de îndrumare artistică și teoretică, fiind membră a Prezidiului Academiei de Arte din U.R.S.S. și membră a colegiului de redacție al revistei « Iskusstvo ».

* * *

Vera Muhina se situează printre acei artiști dotați cu o mare putere de analiză a propriului lor proces de creație și cu o adîncă înțelegere a fenomenului plastic în general.

In scrierile publicate, articole, studii, în autobiografia sa, ea a știut să analizeze în profunzime principiile și căile de dezvoltare ale sculpturii în epoca noastră, subliniind înalta sa valoare educativă în procesul formării omului nou.

Dintre scrierile sale, cel care a stîrnit cel mai mare interes în rîndurile artiștilor plastici din țara noastră este studiul plin de profunzime și gîndire creatoare închinat sculpturii monumentale și decorative. Aici, Vera Muhina contribuie la clarificarea unor probleme esențiale ale sculpturii (a căror însemnătate se extinde însă și asupra celorlalte ramuri ale plasticii).

Principiul călăuzitor al gîndirii sale estetice și al creației sale artistice a fost acela de a realiza o artă care să emane din sufletul și aspirațiile poporului, artă care să reprezinte un bun al tuturor, cu un puternic caracter popular. « Tema fundamentală a artei noastre — scria Vera Muhina — o constituie viața socială a omului sovietic și felul în care el își slujește poporul ». Dar ce înseamnă a fixa în imagini artistice viața socială a poporului, activitatea și munca sa? Inseamnă oare aceasta că artistul trebuie să se limiteze la ilustrarea diferitelor sectoare de activitate omenească, a reproduce felul cum muncesc oamenii? Desigur că nu. « Sînt profund încredințată, scria Vera Muhina, că e mai puțin important să se redea în arta noastră plastică procesul însuși al muncii decît să se tălmăcească starea sufletească a omului în timpul muncii. *Iată, aceasta este tema noastră sovietică: starea de spirit în timpul muncii și bucuria lucrului împlinit*».

In aceste cîteva cuvinte este cuprinsă nu numai o profesiune de credință personală, dar este exprimată tendința generală a artei realismului socialist, care pune în centrul preocupărilor artistului oglindirea profundă a trăsăturilor morale tipice ale omului nou. Sînt multe de învățat încă la noi din aceste cuvinte, care constituie un îndemn pentru cunoașterea vie a oamenilor, a vieții lor lăuntrice și conțin în sine o critică aspră adresată acelora care se apropie pasiv de realitate, care se mulțumesc numai cu « tema » și nu pătrund în miezul ei.

O mare însemnătate o acordă Vera Muhina atitudinii creatoare a artistului în fața surselor sale de inspirație, necesității ca imaginea artistică să nu fie o copie mecanică a naturii, ci rezultatul unei prelucrări, a unei interpretări realiste a formelor naturii.

Combătînd unele tendințe naturaliste și o nejustă înțelegere a realismului, Vera Muhina pune un accent deosebit de puternic pe capacitatea generalizatoare a imaginii artistice realiste, pe caracterul ei de sinteză. Acest lucru este valabil în orice ramură a plasticii, dar el apare extrem de puternic și îmbracă unele forme specifice atunci cînd este vorba de a reda în sculptură, nu numai figuri sau aspecte concrete din viață, dar de a exprima idei și noțiuni abstracte. « Dacă e adevărat că în înfățișarea realistă a unei imagini istorice se tinde spre concret — spune Vera Muhina — spre veracitatea amănuntului istoric — în schimb cînd e vorba de întruchiparea unor noțiuni abstracte în sculptură, cum ar fi de pildă gloria, triumful, etc. . . . ne este de cele mai multe ori cu neputință să le dăm viață sub aspectul unui eveniment istoric concret ». Artista vede rezolvarea acestei probleme atît de însemnate pentru sculptura decorativă a realismului socialist, sculptură inspi-



Bustul academicianului Krîlov — *lemn*

rată din ideile grandioase ale construcției comuniste — în realizarea de imagini alegorice, cu personaje inspirate din vastul tezaur al folclorului. Făcînd o analiză profundă a marilor etape istorice de dezvoltare a sculpturii monumentale-decorative, Vera Muhina ajunge la concluzia că realismul socialist nu poate înlătura alegoria și anume alegoria realistă — dintre nenumăratele forme artistice ale limbajului plastic.

« Identificînd realismul cu naturalismul și proscriind orice alegorie ca nereală, noi am ajuns la o concepție extrem de strîmtă asupra realismului în sculptură; am început să pretindem sculptorului să redea o sumedenie de amănunte din viața de toate zilele și să vedem în asta garanția realismului ».

Problemele analizate de Vera Muhina sub aspectul lor teoretic și practic sînt numeroase; părerile exprimate de ea sînt extrem de interesante și îndrăznețe și se bazează pe generalizarea celor mai bune tradiții ale artei realiste a trecutului și ale marilor creații ale artei sovietice.

Admirația profundă pe care o păstrăm Verei Muhina izvorăște însă nu numai din creația și din lucrările sale teoretice, ci izvorăște și din amintirea neuitatelor zile cînd marea artistă a fost oaspetele nostru, cînd noi am putut să ne dăm seama în mod nemijlocit de puternica și luminoasa ei personalitate. Ne amintim cu emoție de discuțiile noastre asupra artei, de aprecierile ei călduroase cu privire la dezvoltarea și perspectivele artei noastre, de sfaturile tovărășești pe care le-a dat cu atîta sinceritate unora dintre noi, și care ne-au ajutat să înțelegem mai bine problemele și răspunderea noastră de artiști în fața poporului.

Știrea morții Verei Ignatievna Muhina, survenită în toamna anului trecut, ne-a îndurerat profund ca artiști și ca oameni, întrucât prin ea arta plastică a realismului socialist a pierdut pe unul dintre cei mai de seamă creatori.

Opera sa vastă și prețioasă, gîndurile ei ne sînt însă o pildă și un îndemn pentru a duce și sculptura noastră nouă la o înflorire deplină.



Ceaicovski — *proiect de monument*

DESPRE COMPOZIŢIA TABLOULUI

E. KIBRIC

Acum cîţiva ani, pe cînd la Academia de Arte se elaborau programele pentru institutele de artă, între cei prezenţi a avut loc un schimb de păreri, în legătură cu programul cursului de compoziţie. Trebuie să recunoaştem că nu s-a putut găsi o formulare limpede, care să explice ce este compoziţia. Mai mult, unii dintre tovarăşi şi-au exprimat îndoiala asupra faptului însuşi al existenţei în general a unor legi ale compoziţiei, al cărui proces ar părea că este intuitiv şi, foarte des, nici autorul însuşi nu poate să explice dece şi-a construit compoziţia aşa şi nu altfel.

* * *

Atunci cînd noi pictorii, sfătuindu-ne unul cu altul, ne exprimăm părerile cu privire la lipsurile de compoziţie din lucrările noastre, discuţia se duce deobicei în jurul a ceea ce s-ar putea numi problemele construcţiei compoziţionale. In primul rînd noi observăm un dezechilibru între diferitele părţi ale tabloului, necesitatea de a deplasa, de a adăuga sau elimina ceva, precum şi multe alte deficienţe. Majoritatea unor astfel de lipsuri este tipică. Ţinînd seama de experienţa vie a creatorilor, s-ar putea formula reguli folositoare şi necesare, care din păcate nu sînt încă adunate şi generalizate.

Fără să-mi pun sarcina de a vorbi despre ele, totuşi, pentru a-mi explica părerile, voi prezenta cîteva metode sau reguli ale compoziţiei.

In primul rînd este necesar să vorbim despre unitatea indestructibilă a compoziţiei, adică despre faptul că ea trebuie să fie construită în aşa fel, încît să nu se poată nici lua şi nici adăuga nimic.

Un defect foarte des întîlnit (chiar şi în operele celor mai experimentaţi pictori) este îmbucătăţirea compoziţiei în două sau mai multe părţi. Dacă acoperi una din părţile schiţei sau tabloului, vezi dintr-o dată, că partea rămasă descoperită, reprezintă un element de sine stătător, lipsit de legătură cu restul compoziţiei. Deci una din reguli este, că nu trebuie să împărţim compoziţia în părţi egale, nici prin orizontale, nici prin verticale, tocmai pentru a evita îmbucătăţirea tabloului.

In domeniul construcţiei compoziţionale există o mulţime de reguli şi sfaturi, cu un caracter mai particular, ca de exemplu: dacă într-un portret capul stă întors spre dreapta, atunci el trebuie plasat mai la stînga centrului, altfel compoziţia va pierde din stabilitate; ş. a. Toate aceste reguli, care într-o măsură oarecare pot fi comparate cu regulile versificaţiei, sînt juste şi foarte utile în munca practică, dar ca oricare reguli au şi excepţii. Se întîmplă ca un mare maestru să creeze uneori opere extrem de puternice, călcînd tocmai aceste reguli. Acest lucru nu trebuie uitat.

In articolul de faţă însă, vreau să vorbesc nu despre regulile compoziţiei, ci să încerc să dau la iveală unele legi mai profunde ale creaţiei compoziţionale.

* * *

Dacă admitem că în adevăr compoziţia este îmbinarea tuturor elementelor unei opere de artă şi că ea permite pictorului să exprime cu cea mai mare forţă şi plenitudine conţinutul ideilor sale, atunci din însăşi această formulare reies două concluzii principale:

Prima concluzie este aceea, că ideea apare ca o premiză iniţială în activitatea compoziţională şi constituie momentul care determină toate etapele ulterioare de muncă, începînd cu alegerea temei şi a subiectului celui mai potrivit şi terminînd cu metodele tehnice, pe care pictorul trebuie să le elaboreze anume pentru cazul său. De aceea o operă de artă desăvîrşită este întotdeauna unică şi originală şi tocmai în aceasta constă şi valoarea ei. Prin urmare, înainte de a compune trebuie să avem ideea. Din păcate foarte des întîlnim opere, în care se vede că munca asupra tabloului a început înainte ca ideea să se fi născut în capul pictorului.

Concluzia a doua: întrucît munca asupra compoziţiei este procesul întruchipării ideii, adică realizarea concretă a operei de artă — apare evident că acest proces trebuie să fie determinat de anumite legi, cu toate că autorul însuşi, de cele mai multe ori, le urmează pur şi simplu intuitiv. Mă voi opri asupra a trei din aceste legi: 1. — reflectarea vieţii; 2. — expresivitatea; şi 3. — unitatea.

Socotesc că *reflectarea vieții* într-o operă de artă este condiționată de doi factori, dintre care primul este desigur gradul de tipizare a celor reprezentate.

Astăzi problema tipicului este foarte viu dezbătută în lumea artistică. Asupra acestei probleme s-a vorbit și s-au scris multe lucruri juste. Nu le voi repeta, ci voi sublinia doar că tipicul este principala manifestare a spiritului de partid în arta realistă. Și în legătură cu aceasta, aș dori să amintesc că ceea ce este tipic nu este deloc ceea ce sare în ochi. Mai mult, un om cu orizontul îngust, un cetățean oarecare lipsit de capacitatea de a pătrunde în adîncul fenomenelor, de a înțelege, ia, cel mai adesea, drept tipice acele trăsături ale realității pe care le observă repetîndu-se mereu. Pentru ca să înțelegi just ce este cel mai important în viață, fenomenele sale tipice, trebuie să fii ferm pe poziția concepției marxist-leniniste. Tocmai de aceea sînt atît de necesare cunoștințele și înțelegerea marxism-leninismului pentru practica creatoare a pictorului.

Celălalt factor, privit sub latura profesională a problemei reflectării vieții este dinamica, mișcarea, pentrucă fără mișcare nu există viață.

Arta plastică înfățișează întotdeauna numai un singur moment, spre deosebire de teatru, literatură și cinematografie, unde există posibilitatea de a arăta tot procesul de desfășurare a subiectului, al formării caracterelor, etc. De aceea, consider drept o lege, necesitatea de a înfățișa acel moment în așa fel, încît spectatorul să simtă limpede ce a fost înainte și ce va urma după aceea. Numai cu această condiție se va crea impresia mișcării, a vieții. Ca exemplu clasic poate servi sculptura « Aruncătorul cu discul » de Miron. Din mulțimea de momente ce compun mișcarea omului care aruncă cu discul, sculptorul a ales momentul cel mai potrivit, din care, în afară de încordarea la maximum se simte atît poziția anterioară a corpului discobolului cît și mișcarea care urmează inevitabil. Dacă exprimarea ar fi fost ceva mai puțin exactă, în locul « Discobolului » plin de viață, ar fi ieșit pur și simplu o figură răsucită. Metoda larg răspîndită în portretele de sculptură, a întoarcerii capului spre umăr, cred că este atît de des aplicată, deoarece prin acest procedeu simplu, portretul capătă viață, omul pare să se fi întors către spectatori.

Dar principalul este totuși măestria de a alege un astfel de subiect și o astfel de tratare compozițională, care să permită pictorului să exprime ideea sa în mișcare, în desfășurare. Dacă vom privi cele mai bune compoziții ale artei realiste, vom vedea că această calitate le este proprie. Ca exemplu ne vom servi de compozițiile lui Repin. Este destul să amintim tabloul « Nu l-au așteptat » sau « Arestarea propagandistului », opere foarte complicate din punct de vedere al studierii subiectului. Toate figurile în « Nu l-au așteptat », concepția generală a tabloului sînt astfel tratate că spectatorul înțelege cu ce se ocupa și în ce situație se găsea fiecare dintre personajele acestui cerc familiar, pînă în momentul cînd ușa s-a deschis pe neașteptate în fața celui care intra. Simți că tăcerea acestui moment atît de neașteptat al revederii, va fi întreruptă printr-o explozie de sentimente, prin zgomotul întrebărilor și poate chiar prin lacrimi. Faptul că printr-un singur moment, marele pictor a știut să redea un lanț întreg de fenomene ale vieții și nu dintre cele întîmplătoare, ci dintre cele mai importante, fac ca această operă să fie plină de viață și dinamism.

In cartea recent apărută « Ilia Efimovici Repin » de C. Liascovscaia sînt arătate studiile, prea puțin cunoscute, pentru « Arestarea propagandistului ». Ele sînt deosebit de interesante, pentrucă ilustrează procesul multiplelor căutări ale pictorului în cadrul unei singure teme. Primelor schițe ale tabloului le este caracteristică o lipsă pe care desigur a resimțit-o și Repin însuși: ele sînt statice. Conținutul lor, în general, este următorul: propagandistul stă legat de un stîlp, iar oamenii din jur se uită la el. Asta e totul. Altceva se vede însă în celelalte variante definitive. In acestea se desfășoară o acțiune dramatică, complexă, unde atît intriga cît și desnodămîntul sînt surprinse în momentul culminant reprezentat în tablou.

Expresivitatea, adică puterea de a impresiona a compoziției, depinde în primul rînd de măestria de a folosi contrastele. Numai datorită contrastelor percepem obiectele și formele lor. Dacă noi percepem un obiect prin contrastul dintre silueta sa și mediul înconjurător, atunci volumul se reliefează numai prin contrastul dintre lumină și umbră.

Compoziția devine de obicei expresivă, atunci cînd baza ei plastică o formează contrastul, care decurge din originalitatea conținutului de idei al pictorului. In « Burlacii » lui Repin, contrastul este realizat între natura din jur (peisajul ars de soare) și grupul compact al burlacilor, perceput ca un tot unitar; în « Stepan Razin » de Suricov, contrastul este realizat prin triunghiul *întunecat* al bărcii care despică apele *luminoase* ale Volgăi. O astfel de construcție este tipică compozițiilor al căror conținut exprimă ideea luptei, a contradicției.

Dar sînt contraste compoziționale care determină însăși natura imaginii artistice. Ca exemplu voi cita tabloul lui Repin « Procesiunea în gubernia Kursc » în care, după spusele autorului însuși, personajul principal este cucoana cucernică cu o icoană în brațe. Contrastul dintre această boieroaică în mijlocul mulțimii și cravașa polițaiului, care escortează procesiunea, exprimă ideea principală a tabloului lui Repin.

Dacă lumea este infinit de variată, atunci și arta realistă care reflectă realitatea, trebuie în mod natural să tindă să reflecte nesfîrșita varietate de forme ale lumii. Cea mai bună metodă de a scoate în evidență originalitatea formelor este să le contrapui după metoda contrastelor.

Intr-un cuvînt, nu putem să nu recunoaștem că jocul contrastelor dintre lumină și umbră, dintre mare și mic,

dintre apropiat și depărtat, contrastele dintre locurile aglomerate și cele goale ale compoziției, contrastele de poziții între exprimarea noului care abia se naște și între aceea ce moare, între ceea ce este progresist și ceea ce este reacționar, formează acel element, de care depinde în mod direct puterea de influență a compoziției. Lipsa contrastelor, adică îmbinarea într-o compoziție a elementelor de același tip dă naștere la opere inexpresive, cenușii, plicticoase.

Imbinarea contrastelor expresive într-o compoziție nu este întîmplătoare, haotică, ci dimpotrivă se face după anumite legi. Aceste legi sînt exprimate prin ritm.

Baza ritmică a compoziției este expresia legilor interioare ale ideii în concepția pictorului.

Această lege specială este proprie oricărui conținut de idei, iar capacitatea de a-și găsi o formă compozițională corespunzătoare, un ritm adecuat, chezășuiește valoarea operei de artă. Pictorul trebuie să înțeleagă în profunzime și să simtă esența ideii sale, să o sezizeze, să-i *asculte* cerința internă de a fi exprimată în operă printr-o imagine originală.

Ritmul nu este numai un element de organizare în compoziție dar și un început estetic. Datorită lui, opera capătă calități poetice și muzicale inseparabile de o operă de artă.

* * *

Unitatea compoziției depinde de sensul ideii autorului, de atitudinea lui constantă, plină de voință față de opera sa, în toate etapele muncii. Impresia clară de operă finită pe care trebuie s-o lase compoziția depinde de capacitatea pictorului de a subordona tot ce este secundar principalului, de a uni totul într-un organism unic, inseparabil. O operă de artă nu suportă nimic întîmplător, nimic ce nu este legat organic cu ideea sa. Fiecare detaliu trebuie să apară ca ceva necesar, ca ceva foarte important în dezvăluirea conținutului de idei al autorului. O compoziție construită just, trebuie să prevadă firul logic al procesului de percepere al imaginei de către spectator, care trebuie să fie identic cu logica desfășurării ideii pictorului. Adică, este inadmisibil ca acele elemente care sînt secundare și neînsemnate într-o compoziție, să sară în ochi, în timp ce părțile cele mai importante să rămînă neobservate.

Primul lucru pe care-l observăm în tabloul « Nu l-au așteptat » al lui Repin este figura aceluia care intră, de la care privirea spectatorului se îndreaptă spre mamă, iar de acolo în fundul compoziției, spre mișcarea cameristei, care, în mod vădit, lasă cu neplăcere să intre în casă pe acel om. Percepînd sensul principal al tabloului, ochii spectatorului descoperă treptat și celelalte personaje, detaliile interiorului, toate trăsăturile necesare și importante care ajută dezvăluirea definitivă a temei.

Prin urmare, unitatea în compoziție depinde de legătura ce există între toate elementele sale componente (iar această legătură trebuie să fie determinată de logica desfășurării ideii dusă pînă la capăt), de înțelegerea legăturilor profunde dintre personaje, de acțiunea lor psihologică reciprocă.

Multora dintre tablourile noastre le lipsește această calitate importantă. In majoritatea acestor cazuri acționează numai un singur personaj (de cele mai multe ori acesta ține un discurs) iar ceilalți îl ascultă inexpresivi. Este destul să privim mai atent asemenea mase de ascultători ca efectul tabloului să fie distrus imediat. Vezi figuri (modele bine cunoscute pictorilor noștri) care nu exprimă nimic, fiind lipsite de orice legături lăuntrice cu personajul din centrul compoziției și care n-au nici un raport una cu cealaltă.

Fiecare din ele ocupă pur și simplu un loc în mulțime. Dar comparați asemenea tablouri, cu marea mulțime din « Procesiunea religioasă în gubernia Kursc ». Cu cît o veți privi mai atent, cu atît mai profund veți descoperi infinita varietate de tipuri, reprezentanți ai tuturor claselor, astfel încît din această multilateralitate se naște un tablou de clasă, care oglindește pozițiile sociale ale societății rusești în anul 1880.

Dintre operele picturii sovietice, cele mai bune compoziții pot fi socotite, în primul rînd, tablourile lui B. Ioganson « Interogatoriul comuniștilor » și « Intr-o veche uzină din Ural ». La baza ambelor compoziții stă ideea ciocnirii dintre cele două clase — burghezia și proletariatul. Momentul înfățișat în primul tablou, momentul interogării comuniștilor la centrul de contraspionaj, face pe spectator să simtă și să fie convins că acești oameni au luptat conștienți și plini de vitejie pînă în clipa cînd au fost prinși de ofițerii din armata albă și că ei vor rămîne dîrji pînă la ultima lor suflare, în ciuda cruzimii dușmanilor. Prin indicarea acestui unic moment, al interogatoriului, ca rezultat al întregii lupte, reiese concluzia victoriei morale a comuniștilor.

In tabloul al doilea, contrazicerea dintre muncitori și proprietarul de uzină nu este înfățișată în mod static, ci este percepută de către spectatori ca un episod expresiv al unei situații din viață, plin de dinamism. Se vede că muncitorul și-a întrerupt pentru un moment ocupația, iar stăpînul va pleca imediat mai departe.

In timp ce în prima lucrare compoziția este construită pe baza contrastului dintre figurile liniștite și pline de demnitate ale comuniștilor și figurile isterice și crude ale agenților contrarevoluționari, în lucrarea a doua, compoziția este construită pe baza contrastului ce rezultă din duelul privirilor dintre muncitori și stăpîn exprimînd încordarea maximă a conflictului dintre ei, conflict ce este subliniat prin contrastul de atitudini, de caracteristici individuale, de lumină și umbră.

In ambele compoziții toate mijloacele picturale și compoziționale sînt folosite astfel ca spectatorul să sezizeze dintr-o dată, dela prima vedere, conținutul tablourilor.

Intre tablourile din ultimii ani se deosebește tabloul lui I. Neprințev « Odihnă după luptă ». Printr-un singur

moment, al popasului soldaților, pictorul redă un lanț de situații din viață. Din întreaga imagine se vede că ostașii s-au întors de curînd din luptă și nu vor întîrzia mult în acest loc, vor merge mai departe în urmărirea dușmanului. Ideea principală a tabloului, fermitatea sufletească a soldatului rus, este minunat exprimată prin contrastul dintre atmosfera vieții grele de militar și atmosfera de o puritate imperturbabilă, de o veselie plină de optimism, care se degajă din figurile eroilor tabloului.

Aceste trăsături, exprimate diferit în numeroasele figuri ale soldaților, sînt concentrate în figura eroului principal și prin această figură, spectatorul pătrunde în lumea apropiată și familiară a tabloului.

Vorbind despre legăturile psihologice ale personajelor, mă refer desigur la o tratare profund psihologică a tuturor figurilor. Dar aș dori să vorbesc și despre « unitatea psihologică» în cadrul unei aceleiași figuri. Impresia cea mai puternică se poate obține atunci cînd și gîndurile și sentimentele omului, caracteristice lui, sînt exprimate nu numai prin mimica feței sau gestul mîinilor ci prin tratarea întregului personaj. Exemplu pentru o astfel de problemă psihologică, rezolvată pînă la capăt, este imaginea lui Alexei în tabloul lui Ghe « Petru I și țareviciul Alexei ». In acest tablou nu numai expresia feței și gestul lipsit de voință, dar și toată atitudinea lui Alexei, pînă și poziția picioarelor sale, participă la caracterizarea personajului. Artistul a izbutit să creeze o imagine profundă și unitară.

Desigur că problema legăturilor într-o compoziție nu se rezumă numai la legăturile psihologice. Afară de acestea mai sînt și legăturile lăuntrice dintre personajele compoziției și mediul înconjurător. O compoziție nu admite ca « fondul » să fie inert. Mediul, peisajul sau interiorul au o foarte mare importanță în dezvăluirea ideii operei. Este destul să ne amintim preocuparea lui Fedotov de a găsi un interior cît mai tipic de casă de negustor, pentru tabloul « Pețitul maiorului ». Și ce uimitoare impresie de unitate a reușit el să realizeze în această operă.

* * *

In concluzie, în articolul de față am vrut să spun că: 1 — există legi ale artei compoziționale și ele pot fi formulate. Aceasta, în nici un caz nu micșorează importanța talentului în activitatea creatoare a unui pictor. Desigur nici un fel de legi sau metode nu pot înlocui lipsa de talent. Dar fiecare talent cere o șlefuire atentă care să-i permită, nu numai să conceapă, dar să și realizeze opere desăvîrșite, mature. In acest scop, pentru dezvoltarea justă, pentru educarea talentului compozițional, există o teorie care are importanța ei, dar care nu trebuie supraapreciată; 2 — socotesc că trebuie să facem distincție între metodele și regulile compoziționale care ne ajută să construim tema în spiritul ei decorativ, de legile creației compoziționale care determină procesul întruchipării ideii în forma ce ne-am propus să o dăm operei de artă. In articolul de față mi-am permis să numesc trei dintre aceste legi: reflectarea vieții, expresivitatea și unitatea; și am căutat să analizez natura fiecăreia în parte. In nici un caz nu am pretenția să fi enumerat toate legile compoziției. Am atins numai pe acelea dintre ele, care, după părerea mea, privesc etapele principale ale procesului de creație a compoziției.

Cu toate că, în mod practic, aceste legi nu există izolate una de cealaltă, ci sînt strîns legate între ele și acționează în toate momentele muncii asupra compoziției, totuși, poate am putea spune că prima dintre ele și anume legea reflectării vieții are cea mai mare importanță în munca de construire a subiectului. Legea expresivității, legea folosirii contrastelor se referă mai mult la etapa a doua, la creearea bazei practice a compoziției. Legea unității este direct legată de problema finisajului și se referă mai mult la procesul terminării operei.

Pentru o mai deplină clarificare a problemei pusă de mine, cu privire la legile compoziției, vreau să subliniez că vorbind despre ele, am avut în vedere numai arta realistă. Aceste legi sînt inaplicabile în arta formalistă, care refuză să prezinte realitatea obiectivă, care distruge imaginea artistică și care, în cel mai bun caz, recurge la procedeul unei armonizări decorative în construcția tabloului.

In aceeași măsură legile compoziției nu au nimic comun cu arta naturalistă, care copiază fotografic acele părți din realitate care se află în fața ochilor pictorului.

Dar practica creatoare a artei socialismului realist, care tinde să cunoască sensul realității obiective, în scopul de a influența conștiința oamenilor în spiritul comunismului, ca și oricare altă activitate conștientă, trebuie să se sprijine pe baze teoretice clare.

De aceea lupta pentru elaborarea bazelor teoretice ale construcției compoziționale este legată direct de problemele dezvoltării artei noastre, a realismului socialist și în primul rînd de problemele educației noastre artistice.

Sovietskaia Cultura nr. 45/1953

DESPRE IDEEA CREATOARE A PICTORULUI

N. DMITRIEVA

In ultimul timp a început să se simtă un viu interes pentru problemele teoriei artei, în rîndurile pictorilor noștri. La lecții, referate, convorbiri asupra creației, la discuțiile în jurul expozițiilor, aceste probleme se ridică în mod invariabil și chiar dacă nu sînt rezolvate întodeauna în mod satisfăcător, totuși, însuși faptul punerii lor în discuție — ca inițiativă, cerință, interes — constituie un simptom bun. Pe pictori nu-i satisfac formulele abstracte, bombastice, după cum nu-i satisface nici indiferența față de problemele teoretice ale artei. Ei reflectează asupra esenței procesului creator, asupra legilor lui și vor ca să se ajungă la elaborarea unei adevărate teorii științifice care, de pe pozițiile marxism-leninismului, să generalizeze imensa experiență a artei realiste mondiale și care să nu se sustragă de la răspunsuri în problemele atît de arzătoare ale practicii creatoare actuale.

Această înviorare a interesului pentru teorie izvorăște din necesitatea evidentă a unei noi și hotărîtoare creșteri calitative a artei plastice sovietice, de care cu toții își dau seama. Actualmente, ea a atins o anumită treaptă de maturitate și dezvoltare: nivelul ei ideologic și artistic este mult mai înalt decît a fost în anii dinainte de război, nivelul pregătirii profesionale a tinerelor cadre a crescut puternic, iar problemele măestriei profesionale nu mai sînt astăzi o piatră de încercare. Insă ceea ce s-a realizat, la ceea ce s-a ajuns pînă acum, nu mai satisface îndeajuns și acest lucru îl simte bine nu numai publicul ci și pictorii.

Este deci de înțeles că astăzi se așteaptă un ajutor concret din partea teoriei. Aceasta este o cerință legitimă, numai că este necesar să ne dăm seama de formele și limitele în care teoria poate și trebuie să dea acest ajutor.

In primul rînd, atrage atenția problema muncii asupra compoziției, înțeleasă în sensul ei larg, de proces al muncii pictorului asupra operei. Acestei probleme i-au fost consacrate referate speciale la Academia de Artă și la Uniunea Artiștilor Plastici din Moscova; ei i-a fost consacrat articolul interesant și cu conținut al lui E. Kibric, publicat în « Sovietskaia Cultura ». Atît autorii referatelor — M. Manizer și A. Kuznețov — cît și autorul articolului, afirmă just că există legi ale compoziției și că profunda lor cunoaștere trebuie să servească pictorului ca un fir conducător în munca lui.

Eu nu vreau să discut asupra legilor formulate de către E. Kibric; ele sînt, după părerea mea, profund juste, cu toate că ar putea fi completate și cu alte observații și concluzii. In articolul lui E. Kibric este vorba însă numai de o singură latură a procesului creator — despre procesul întruchipării ideii în forma concretă a operei de artă. Intr-adevăr, numai în felul acesta se poate realiza munca asupra compoziției. Dar aceasta presupune că ideea, conținutul de idei, există deja și se vorbește numai despre felul cum ar putea fi exprimat și transmis în cea mai bună formă spectatorului, adică se arată care sînt legile realizării formei artistice.

Eu aș vrea să mă opresc asupra unui alt stadiu al procesului creator — la stadiul care precedează munca directă asupra compoziției și anume la caracterul însuși al conținutului de idei. Acesta este momentul determinant și adeseori în el se înrădăcinează cauzele imperfecțiunii, prozaismului, lipsei de avînt a unei opere terminate, întrucît în artă nu numai forma ci și conținutul are specificul său artistic.

Ce înseamnă ideea în artă și cum trebuie să fie ea? Probabil că pentru mulți această problemă pare foarte simplă: ideea este elementul principal al operei, ea trebuie să fie justă, progresistă și de actualitate. Dacă pictorul a împrumutat o asemenea idee, fie dintr-un articol de ziar, fie din tabelul temelor recomandate, atunci el consideră că are deja conținutul de idei și că poate să treacă la realizarea lui, adică la munca asupra compoziției. Nu vreau să spun că în practica pictorilor se întîmplă prea des acest lucru, totuși cîteodată așa se petrece.

Ideea în artă nu este un simplu gînd, chiar dacă el este de actualitate și just, ci este o idee — imagine, o idee — sentiment. Ea nu trebuie luată « de-a gata » ci trebuie să se nască în sufletul pictorului, ca un fruct, ca un rezultat al observațiilor, impresiilor, gîndurilor și sentimentelor lui multiple. Altfel, se obțin opere ilustrative care joacă rolul unui simplu material demonstrativ pentru o teză sau alta. Desigur că și un material demonstrativ poate fi executat bine, poate fi plin de viață, expresiv și unitar, el poate fi aproape artistic, însă numai aproape: în el se va simți în mod inevitabil o răceală oarecare și niciodată nu va putea fascina sau zgudui sufletul ca pînzele lui Rembrandt sau Suricov, ca statuile lui Michel-Angelo. Se va spune: opera maeștrilor geniali nu poate fi luată ca termen de comparație. Eu cred că poate, ba chiar trebuie luată astfel, dacă vrem să creăm adevărate opere clasice sovietice.

In nici un caz nu ne putem împăca cu răceala unei arte lipsită de capacitatea de a emoționa.

Belinski în articolele sale despre Pușkin dezvoltă amănunțit învățătura despre specificul ideii artistice: « Ideea poetică — spune Belinski — nu este un silogism nu este o dogmă, nu este o regulă, ci este patima vie, este patosul . . . Patosul este simpla percepere de către intelect a unei idei pe care o transformă în dragoste pentru idee, plină de energie și tendință pătimașă. » Este regretabil că adeseori acest adevăr simplu și profund se uită. Probabil că fiecare pictor are lucrări pe care le-a pictat fiind îndrăgostit de ideea sa, dar sînt și altele în care ideea a fost împrumutată și nu născută și crescută în inimă, în care ideea i-a servit numai ca pretext și, probabil, fiecare maestru va fi de acord că numai primele au o adevărată valoare artistică, că numai ele au capacitatea de a emoționa.

In artă, emoția nu poate fi în nici un caz considerată ca un adaos, ca ceva suplimentar. Nu se poate spune: « este bine cînd ea există, însă nu este nici rău cînd ea lipsește ». Fără ea nu există artă. Totuși, deoarece emoția nu poate exista fără gîndire, înțelegem că acești factori componenți, obligatorii — gîndirea și sentimentul — nu trăiesc în artă în mod deosebit, nu se unesc mecanic unul cu altul, ci sînt atît de contopiți încît nu pot fi în nici un caz separați. Ei se nasc împreună într-o imagine artistică unică. Ideea este întotdeauna o generalizare, iar emoția este întotdeauna legată de ceva concret, accesibil perceperii senzoriale. Prin urmare, atitudinea emoțională față de idee presupune întotdeauna o exprimare concretă, individualizată a ideii. Noi spunem: imaginea artistică este exprimarea generalului prin particular, sau dezvăluirea generalului în particular. Și prin aceasta imaginea artistică ne apare ca o unitate indisolubilă a ideii și a sentimentului, în care ideea este colorată emoțional, iar emoția particulară se răsfrînge asupra generalului.

Bineînțeles, în principiu, nimeni nu neagă niciodată importanța emoției inițiale în artă. Insă, privind de exemplu unele opere ale pictorilor tineri, se observă că emoția sau le lipsește cu desăvîrșire (se întîmplă și asta) sau, ceea ce este și mai rău, ea este introdusă în mod artificial în tablou, pentru a-l « încălzi ».

Capacitatea de a emoționa nu se poate « adăuga » unui tablou dacă ea nu stă la însăși baza compoziției, ca o expresie a dragostei pictorului pentru ideea operei. Să presupunem că pictorul își alege tema următoare: elevii-absolvenți vizitează pe profesoara lor. El nu își alege însă tema pentrucă ea îl emoționează profund și pentrucă este cuprins de dorința de a transmite lumii sentimentele lui, ci din alte considerente mai puțin înălțătoare: fie pentrucă ea se găsește înserată în tabela temelor recomandate (iar alte teme din acest tabel au fost deja alese de alții), fie din cauză că motivul temei îi este la îndemînă. El știe că această temă trebuie să cuprindă ceva mișcător — « așa se cuvine » — și începe să adauge întregii scene sentimente mișcătoare de duioșie, începe să o « încălzească », folosind metode ades utilizate. Cînd însă sentimentul este introdus în mod artificial, atunci nu se poate obține un sentiment autentic, ci numai un surogat prost: sentimentalitatea. Nu întîlnim noi oare în expoziții, prezentat în felul acesta eroismul, romantismul și chiar umorul (ca de exemplu în tabloul lui Griniuc « Critica »)? Dar oare prin aceasta ne-au fermecat la o expoziție recentă, tablourile « Din nou nota 2 » de Reșetnicov, « Studenții » de Sîlnicov, « In zori » de Gavrilov, în care nu se observă acest sentiment fals, ci există un sentiment veritabil, organic, cu toate că el nu este poate întotdeauna un sentiment major?

O maximă veche spune că se poate ascunde dragostea, se poate ascunde ura, însă nu se poate ascunde indiferența. Zicala aceasta cuprinde mult adevăr, cel puțin în ceea ce privește arta. Dacă pictorul nu-și îndrăgește eroul, nu se simte atras de el, nici spectatorul nu-l va îndrăgi, orice măsuri de prevedere ar lua autorul.

In Expoziția Anuală a lucrărilor de diplomă ale institutelor de artă plastică se găsește mult șablon, multe tablouri și compoziții banale și acesta este unul din defectele lor principale. Se vorbește mult despre necesitatea înlăturării șablonului, atît de mult, încît pînă și discuțiile despre acest subiect au început să pară șablon. Care este însă cauza? Oare aceea că tinerii nu cunosc bine legile compoziției? In parte și aceasta, însă în mod principal cauza rezidă în faptul că concepția, viziunea lor inițială, nu este matură, în ideea greșită că concepția poate fi luată de-a gata ca dintr-un arsenal sau depozit. M. Manizer, în referatul său despre compoziție, citit la sesiunea Academiei de Artă, a pus la timp problema noutății subiectului în arta plastică. Eu cred că această noutate se naște în mod natural, în cazul cînd însuși artistul simte necesitatea interioară de a exprima acest lucru; pentrucă această necesitate se naște din dorința de a împărtăși ceva nou, văzut și înțeles într-un fel personal. Cînd însă pictorului îi este în fond absolut egal, dacă va prezenta strînsul recoltei, un schimb de experiențe stahanoviste, un examen la o școală, sau un alt subiect din acelea frecvente, atunci, tendința lui de a înfățișa teme plastice noi, nu va avea un fundament și se va reduce la căutări formale, exterioare. In nici un caz nu se poate afirma că pictorii noștri tineri nu sînt capabili de o creație originală, independentă. Dimpotrivă, în marea lor majoritate, acești oameni au deja o mare experiență de viață, sînt talentați, au spirit de observație, nu sînt indiferenți, ci practicipă din tot sufletul și susțin cauza poporului sovietic, doresc fierbinte să contribuie cu arta lor la educarea comunistă a oamenilor. De unde atunci pasivitatea și timiditatea în concepțiile creatoare? Una din cauze, după părerea mea, este insuficiența culturii generale. Acumularea unui anumit bagaj de observații din viață și capacitatea de a te inspira din el emoțional de pe pozițiile unui om sovietic cinstit și sincer, este deja mult, însă departe de a fi totul. Nu mă refer la capacitățile pur profesionale, întrucît este vorba numai de concepție, iar nu de execuție. Și una și alta au valoare în artă, atunci cînd se îmbină cu o gîndire profundă.

Teoria marxism-leninismului înarmează pe pictor cu cunoașterea legilor de dezvoltare a societății. Pentru ca ea să poată fi folosită în mod creator, mai este necesară și o cultură generală. O înțelegere profundă a bazelor materialismului istoric nu poate fi atinsă fără cunoașterea faptelor istorice. Este un lucru anormal că în școlile superioare de artă nu se predă nici istoria universală, nici istoria rusă, nici istoria literaturii și mai puțin normal este faptul că mulți pictori nu consideră important pentru ei studiul acestor științe și nu vor să se ocupe cu ele pentru propria lor instruire. La examenele disciplinelor teoretice sîntem nevoiți să constatăm uneori exemple, care dovedesc lipsa de cultură a unor studenți, chiar și într-un domeniu atît de apropiat lor, cum este literatura referitoare la artele plastice.

Desigur, nu este vorba aci numai de memorarea unui anumit număr de date și fapte. Prin cultură generală,

înțelegem nu o colecție de cunoștințe enciclopedice, ci un larg orizont intelectual, bazat pe un sistem de cunoștințe absolut necesar pictorului.

Evident, mai sînt și alte cauze, de ordin mai mult exterior, de exemplu faptul că organizațiile de creatori, cercurile de studii și altele nu manifestă întotdeauna o suficientă atenție față de individualitatea creatoare a pictorului. Și acest lucru are influență atît asupra concepției cît și asupra intențiilor lui. Bineînțeles, ajutorul colectiv dat pictorului, discutarea colectivă nu numai a lucrărilor terminate, ci și a proiectelor și schițelor este dreptul și datoria Uniunii Artiștilor Plastici, cu atît mai mult cu cît este vorba de pictori începători. De acest drept nu se poate însă abuza, nu se pot « ajusta » toți pictorii pe o singură măsură, fără a se lua în considerare aspirațiile, atracțiile și gusturile fiecăruia. Orientarea dată artei plastice sovietice de către partid, de către popor, este în esență una: redarea adevărului vieții. Iar viața este ca un poliedru, ea nu poate fi încadrată într'un singur gen, într-o singură manieră, în limita cîtorva subiecte. Trebuie să se acorde o mai mare încredere sensibilității publicului și independenței creatoare a pictorilor și aceștia să nu fie puși în situația elevilor care execută lecțiile primite.

Cu o oarecare nedumerire citești de exemplu planul tematic al expoziției tineretului, plan expus vizibil la M.O.S.S.H. *). Temele acestei expoziții sînt împărțite cu grijă pe rubrici, capitole și subcapitole. In rubrica « Viața școlii » se găsește la numărul corespunzător, această temă: « Un examen luat în mod necinstit ». La altă rubrică, sub una dintre literele alfabetului se găsește: « Dragostea, căsătoria și familia ». Se pune întrebarea: cui și pentru ce este necesar un asemenea plan?

O atare reglementare a subiectelor și a ideilor ar părea inofensivă — și nici nu trebuie să ne îndoim de acest lucru, întrucît ea e determinată de cele mai bune intenții, de dorința de a ajuta pe pictori. In fapt însă, ea este nu numai inutilă, dar vădește o regretabilă tendință de nivelare care este direct opusă artei și care din păcate se mai întîlnește încă în practică.

* * *

Maturizarea viziunii creatoare este un moment foarte important și profund individual al procesului de creație. In ea, în această viziune este cuprinsă viitoarea plantă ca într-un grăunte. Pictorul trebuie să și-o apropie ca pe un copil iubit și nu ca pe un copil vitreg. După ce și-a făurit viziunea justă, în adevăr creatoare, abia atunci pictorul trece la întruchiparea ei, adică la munca asupra creației. In această muncă el va avea nevoie de o aplicare conștientă a legilor compoziției, atît a celor generale, cît și a celor particulare, precum și de măestria de a găsi « metoda potrivită subiectului » (după expresia lui Cistiacov) . . . și cunoașterea amănunțită a materialului său. In această etapă pictorul lucrează uneori aproape ca un om de știință, ca un cercetător. Totuși, nu trebuie să scăpăm din vedere că dacă ideea artistică se prezintă ca o imagine concretă, în chiar viziunea mentală a pictorului, compoziția în trăsăturile ei principale nu numai că este determinată de concepția ideologică, dar este chiar cuprinsă în ea. Probabil că atunci cînd Suricov a conceput tabloul său « Dimineața execuției streliților », această idee nu s-a născut sub forma unei idei abstracte, ci el a avut viziunea acelui măreț spectacol, al Pieții Roșii plină de poporul trist și emoționat, al cerului rece și posomorît și al siluetelor pronunțate ale turnurilor Cremlinului. Toate acestea nu-i erau pur și simplu dictate de idee, ci intrau în însuși țesutul ideii-imagine.

Munca asupra compoziției, după cum se vede, este nu numai un proces de realizare, ci și un proces de precizare, de îmbogățire a ideii inițiale, de verificare multilaterală a ei prin elementele vieții. In acest proces, perfecționînd schițele prealabile de compoziție, pictorul descoperă multe lucruri noi pe care el nu le-a văzut de la început. Uneori însă, el nu reușește să se ridice pînă la patosul viziunii sale inițiale; cu toată frămîntarea sa interioară, viziunea rămîne superioară rezultatului, iar maestrul, care este conștient de acest fapt, suferă de ceea ce numim chinurile creației, de acea lipsă de satisfacție a artistului în fața rezultatului muncii sale.

Studiile teoretice în domeniul formei artistice, a legilor ei, a mijloacelor ei de expresie pot fi utile din punct de vedere practic fiecărui pictor, pentru oricare din lucrările sale, cu condiția ca acesta să aibă ce să formuleze și ce să exprime, adică acel lucru nou, acel conținut plastic expresiv necesar oamenilor. Iar măestria de a găsi acest conținut, depinde de bogăția lumii lăuntrice a maestrului, de bogăția lui de cunoștințe și de puterea lui de înțelegere a vieții înconjurătoare.

Sovietskaia Cultura Nr. 53/1953

*) M.O.S.S.H. Uniunea Artiștilor Plastici din Moscova. (N.R.)

OCTAV BĂNCILĂ

CU PRILEJUL IMPLINIRII A ZECE ANI DE LA MOARTEA SA

ANTON COMAN



Autoportret — *ulei*

S-au împlinit zece ani de cînd s-a stins din viață unul dintre cei mai viguroși și mai combativi artiști ai noștri, pictorul Octav Băncilă. S-a stins la 3 aprilie 1944, în vîrstă de 72 de ani, după o susținută activitate de jumătate de veac, în care timp a creat și a îmbogățit patrimoniul culturii noastre cu o seamă de lucrări valoroase. Datorită atitudinii sale progresiste, datorită acelor lucrări ale sale pătrunse de un puternic realism critic, Băncilă a intrat în conștiința maselor, devenind unul dintre cei mai populari și mai iubiți artiști. Dacă oamenii muncii au văzut într-însul pe artistul care le împărtășea năzuințele, pe tălmaciul suferinței și luptei lor, în schimb, reprezentanții culturii dominante, exponenții culturali ai burgheziei și moșierimii, l-au tratat cu înverșunată dușmănie, ponegrindu-l mai ales în momentele cînd artistul își intensifica lupta pentru adevăr și progres.

Născut la 27 ianuarie 1872, în comuna Corni, nu departe de Botoșani, Băncilă a cunoscut de mic greutățile vieții. Adus la Iași de rudele sale și crescut în casa unde se redacta revista « Contemporanul » — faimoasa casă din strada Sărăriei — el a avut de tînăr unele legături cu mișcarea muncitorească, care începuse să se dezvolte la noi către sfîrșitul secolului trecut. Deși Băncilă nu și-a putut însuși niciodată o temeinică bază ideologică marxistă, totuși contactul cu mișcarea muncitorească a determinat într-o măsură însemnată poziția militantă pe care o va dovedi mai tîrziu, în cea mai valoroasă parte a operei sale. După cîteva clase de gimnaziu, el s-a înscris la Școala de Belle-Arte din Iași, pe care a terminat-o în 1893. Dragostea pentru meseria de pictor și unele bune îndrumări le-a căpătat de la profesorii săi, pictorii George Panaiteanu-Bardasare, C. D. Stahi și Emanoil Bardasare, fiind în deosebi apropiat de primul. Cum din lucrările făcute în ultimii ani ai studenției, Băncilă se remarcase prin seriozitatea lucrărilor sale, nu-i de mirare că în 1893, candidînd la concursul pentru burse în străinătate, obține premiul I, cu compoziția « Caritatea », tratată în stil de pictură murală. Dar, deși formal obține bursa, tînărul pictor nu poate pleca la München decît în anul 1894, reușind printre primii la concursul de admitere.

Alesese Münchenul pentrucă acolo învățase și se manifestase profesorul său G. Panaiteanu-Bardasare, cu al cărui realism călăuzit de arta clasică, tînărul pictor avea multe contingențe. Dar Münchenul de la sfîrșitul veacului trecut nu mai era centrul artei realiste din vremea tinereții lui Panaiteanu. Cînd Băncilă studia, în capitala Bavariei se dădea o mare luptă între curentele decadente și vechea artă legată de viața și năzuințele celor mulți. Mișcarea secesionistă — după cum de altfel o arată și numele, care înseamnă ruptură sau dezbinare — căuta să înlăture arta realistă, promovînd în locul ei tot felul de curente romantic-idealiste, depărtate de realitate, cu refugieri în alegorii sau într-o pictură de gen cu atmosferă nostalgică. Preferințele lui Băncilă s-au îndreptat înspre realismul bazat pe arta clasică, pe care a cercetat-o cu nesaț în pinacotecile Münchenului și mai tîrziu prin muzeele Parisului și Italiei.

N-a avut parte de o viață tihnită nici la München, căci la un moment dat i s-a tăiat bursa și timp de mai multe luni a rămas fără bani fiind nevoit să facă portrete ocazionale.

Se înapoiază în țară în 1898 și își face serviciul militar la Iași. Viața din cazarmă îi inspiră o serie de lucrări cu caracter critic, în care el arată traiul neomenesc de care aveau parte fiii poporului, în armata din trecut. Lucrează intens în anii aceia, pregătindu-și

marea expoziţie din toamna anului 1900, cînd expune în capitala Moldovei peste o sută de lucrări. Deşi expoziţia a stîrnit interes în rîndurile oamenilor muncii şi ale cărturarilor progresişti, iar presa locală s-a ocupat de variatele sale opere, totuşi succesul material a fost atît de redus, încît, pentru a-şi asigura existenţa, pictorul s-a străduit să obţină o catedră de desen şi caligrafie la unul din gimnazii. Expoziţia următoare, din 1901, a constat mai mult din portrete, pe care artistul a fost nevoit să le facă unor persoane nereprezentative, care i-au comandat aceste lucrări plătindu-le cu sume modice.

Ocupat cu lecţiile de la gimnaziu şi avînd greutăţi familiare, artistul se manifestă sporadic în anii următori, expunînd din cînd în cînd prin vitrinele unor magazine din Iaşi şi Bucureşti. Işi dezvoltă meşteşugul, dar în viziunile sale picturale se simte lîncezeala şi descurajarea. Două evenimente sociale de mare însemnătate îl trezesc pe artist din această apatie şi îl îndeamnă spre noi creaţii. E vorba de revoluţia burghezo-democrată din Rusia anului 1905, care a avut o puternică înrîurire la noi, şi de răscoalele ţărăneşti din Romînia anului 1907.

Este deosebit de semnificativ faptul că tocmai în 1905, anul primei revoluţii burghezo-democratice din Rusia, Octav Băncilă îşi îmbogăţeşte opera, realizînd două tablouri cu proletari şi specificînd acest an sub semnătura de pe tablouri. Pînă la această dată nu i se cunosc lucrări cu asemenea temă. In aceste tablouri el ni-i înfăţişează pe cei doi muncitori îmbrăcaţi cu şorţul de lucru şi privind iscoditori viitorul.

De asemenea, răscoalele ţărăneşti din 1907 l-au zguduit profund.

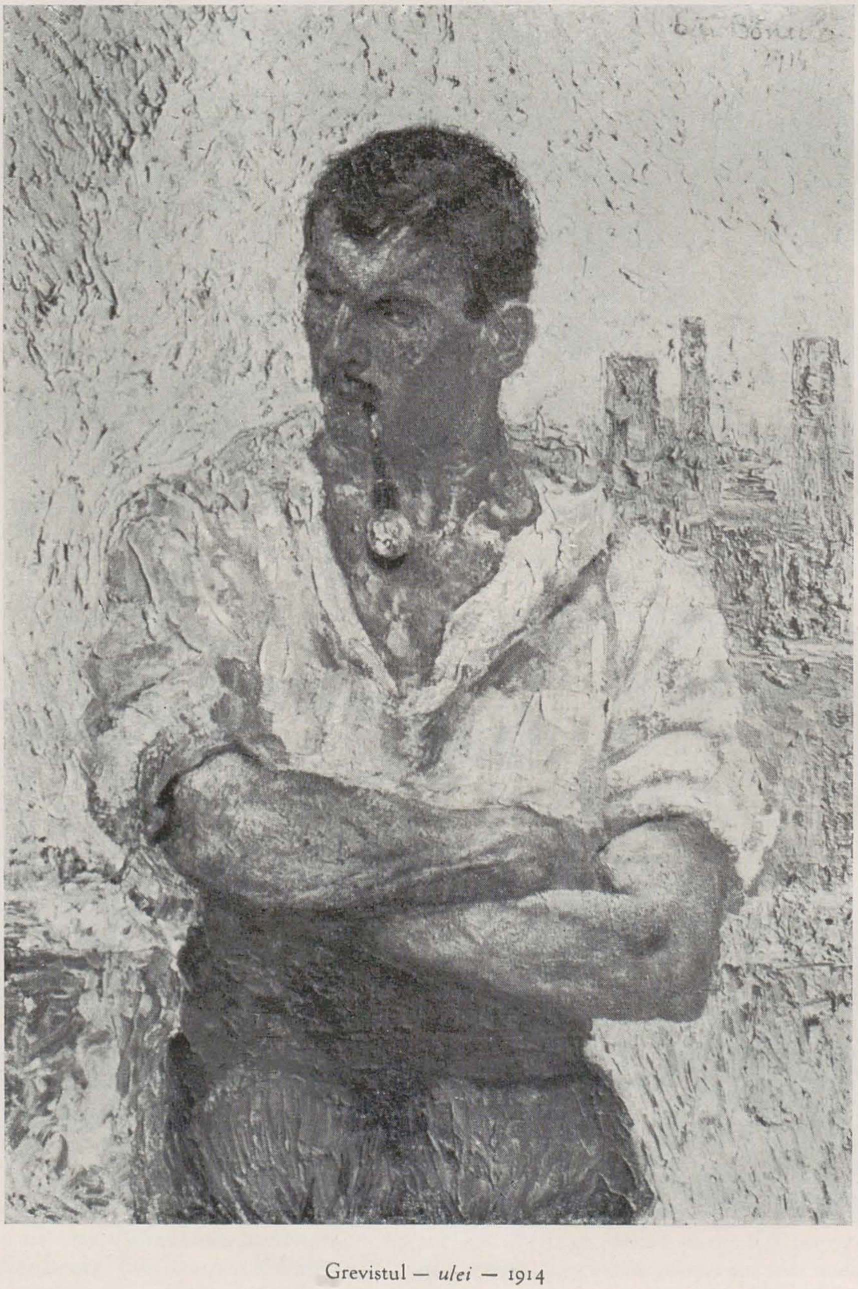
Fiu de ţăran, născut într-un sat apropiat de locul unde au izbucnit răscoalele, ce au cuprins apoi toată



1907 — *ulei* — 1907

țara, Băncilă a fost revoltat de impilările și nedreptățile care au dus pe țărani la răzvrătire, iar modul sălbatic în care au fost reprimate răscoalele l-a cutremurat pînă în adîncul sufletului. Trup și suflet cu cauza răsculaților, Băncilă a condamnat prin tablourile sale uciderea celor 11.000 de țărani, distrugerea cu tunurile a unor sate întregi, nesfîrșitul lanț de prigoniri, procese, răzbunări împotriva țăranilor răsculați și a muncitorilor care le veniseră în ajutor. Mai întîi la Iași și apoi în diferite părți ale țării, Băncilă a căutat să reconstituie dramaticele și revoltătoarele evenimente, documentîndu-se la fața locului și înfruntînd el însuși prigoana autorităților, care vedeau într-însul, ca și în Coșbuc și alți artiști progresiști, un « instigator ». Cu un curaj pilduitor, Băncilă își expune tablourile pe măsură ce le termină, în vitrinele magazinelor din Iași, iar mai tîrziu la București. Unele compoziții au rămas mai mult timp în văzul publicului, dar altele, ca: « Execuția » și « Inmormîntarea » au stat numai cîte douăzeci de minute în vitrinele ieșene, fiind scoase din ordinul autorităților. Cînd în anii următori Băncilă a avut curajul să se prezinte cu aceste pînze inspirate de răscoale și cu altele, la București, expunîndu-le la Ateneul Romîn — în cadrul concursurilor din 1908 și 1909 pentru ocuparea unei catedre la Școala de Belle-Arte — autoritățile au dispus scoaterea din expoziție a celor două compoziții amintite mai sus. De asemenea, numărul ziarului « Romînia Muncitoare » care le reproducea a fost confiscat.

Intre 1907 și 1916, arta lui Băncilă cunoaște o sporire a combativității, o plinătate a inspirației, o vigoare a expresiei, care duc la realizarea celor mai valoroase opere din întreaga sa activitate. Imaginile adînci și zguduitoare prin care redă drama răscoalelor țărănești, chipurile vii și caracteristice de muncitori, scenele de muncă, descrierea vieții țărănești în lumina ei adevărată, evocarea unei întregi serii de obijduiți, mai cu seamă mici meseriași — toate acestea dovedesc contactul artistului



Grevistul — *ulei* — 1914



Muncitor — *ulei* — 1911

cu viața celor mulți, legăturile cu muncitorii, solidaritatea lui cu lupta poporului. In anii care preced intrarea Romîniei în primul război mondial, Băncilă urmărește îndeaproape, ca om și ca artist, acțiunile mișcării muncitorești care lupta pentru dreptate socială și pace și condamnă pe patronii și pe speculanții care făceau afaceri mănoase pe spinarea poporului. Expozițiile pe care pictorul le deschide la București în anii 1914 și 1915 cuprind numeroase lucrări care critică pe exploatatori și iau partea exploataților. In aceste lucrări, artistul atinge culmile creației sale, afirmîndu-și din plin poziția de critic al societății burghezo-moșierești.

După încheierea primului războiu mondial, pictorul se izolează într-o mare măsură de viața socială, lăsîndu-se absorbit de preocupările și greutățile familiare.

Neînțelegînd caracterul și principiile mișcării muncitorești în noua etapă istorică de după Marea Revoluție Socialistă și după înființarea Partidului Comunist

din Romînia, deci neavînd o concepție despre viață fundamentată suficient pe principiile socialismului științific, arta lui Băncilă își pierde din combativitate și forță critică. Tendințele ideologiei burgheze, care, în perioada de după primul război mondial se înverșunează tot mai mult împotriva oricăror încercări de a lega arta de viața și aspirațiile maselor populare, contribuie și ele la tocirea caracterului critic, militant al artei lui Băncilă. Deși expune des la București și Iași, în perioada 1916—1944, arta sa nu mai cunoaște decît rareori înnoirea. De cele mai multe ori, el repetă vechile subiecte sociale, fără a mai urmări desfășurarea istoriei și transformările vechilor antagonisme într-altele mai ascuțite. Mai numeroase sînt acum picturile cu flori de inegală valoare sau cu aspecte nesemnificative din viața cotidiană. Din toate lucrările acestei perioade din urmă, tematica socială apare mai clar în pînze ca « Muncitorul șomer » și « Muncitorul și țăranul » expuse în 1935. In cel de al doilea tablou, vedem un țăran privind întrebător pe muncitorul care citește o gazetă. Cu spontaneitatea și intuiția lui adeseori remarcabilă, artistul sugerează ideea alianței clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare. In preajma celui de al doilea război mondial, prin interviurile acordate presei progresiste, combate fascismul, arată primejdia unui nou război, demască arta decadentă. In anul 1942, pictează un muncitor cu priviri îngrijorate, cum trebuie să fi fost și privirile bătrînului pictor, care zguduit dureros de realități, își dovedește din nou atașamentul față de muncitorime.

Privind întreaga operă a lui Octav Băncilă, observăm o mare forță creatoare, un nestăvilit avînt de a exprima în imagini plastice adevărurile care îl frămîntau pe artist și epoca sa. In multe din lucrările sale găsim oglindite condițiile în care au trăit și au luptat, la începutul veacului nostru, proletariatul și țărănimea asuprită; descoperim multe din pricinile suferințelor și nedreptăților, care au întețit lupta poporului împotriva exploatatorilor. Aceasta se vede mai cu seamă în perioada sa cea mai rodnică, 1907—1916, în care atacarea marilor teme oferite de viață îl duc pe artist la o măestrie puternică și originală, pe care nu o avusese mai înainte. Intradevăr, după perioada 1891—1907, perioada oscilațiilor între arta legată strîns de viață și o artă îmbibată de sentimentalism, artistul ajunge la creațiile inspirate de lupta proletariatului sau pricinuite de zguduirile răscoalelor de la 1907. Este atît de frămîntat de grelele condiții de viață ale proletarilor și țăranilor muncitori, de luptele și năzuințele lor, încît în anii aceia el se concentrează asupra a două-trei teme de bază, pe care le adîncește și le dezvoltă în mari cicluri tematice.

Caracteristic pentru tablourile sale, inspirate din viața proletariatului, este că în ele Băncilă se ridică, treptat, de la redarea unor simple aspecte de muncă la dezvăluirea psihologiei tipice muncitorului înaintat din vremea sa. După începuturile de la 1905, cînd pictează pentru prima oară două tablouri cu proletari, Băncilă mai înfățișează în anii următori cîteva scene de muncă, pentru ca în 1911 să realizeze una dintre lucrările sale de frunte, « Muncitorul » (expus la Galeria Națională a Muzeului de Artă al R.P.R.). In această operă, artistul creează imaginea unui muncitor vînjos, care pare a se odihni după lucru, fumîndu-și în tihnă pipa. Dar omul este departe de a se odihni. Intreaga lui atitudine ne arată că este frămîntat de gînduri adînci și hotărîtoare. Privirea-i de oțel scrutează prezentul îndreptîndu-se parcă



La prășit — *ulei* — 1915

spre viitor. Intreaga înfățișare a acestui om exprimă îngîndurarea și conștiința răspunderii în fața clasei sale, idee sugerată de adîncimea privirii și încordarea lăuntrică a întregii sale ființe. Accentuînd trăsăturile esențiale ale acestui om, care știe ce cugetă și ce vorbește, pictorul a izbutit să se ridice de la individual la tipic, oglindind forța și conștiința muncitorimii din anii începuturilor mișcării muncitorești.

Mai tăioasă și mai gravă încă este privirea muncitorului din tabloul « Grevistul » (1914). Muncitorul acesta este prezentat monumental, cu bustul în primul plan. Stînd cu brațele încrucișate, el se gîndește cu încordare la însemnătatea grevei și este hotărît să-i înfrunte urmările. Din întreaga sa atitudine reiese revolta conștientă împotriva patronilor fabricii. O lucrare plină de forță și de semnificație ideologică este și compoziția întocmită ca triptic și care din nefericire a dispărut, nu mult timp după expunerea ei în 1915: « Muncitorul, Revoluția și Dreptatea », în care artistul își exprima convingerea că numai prin revoluția muncitorimii omenirea va ajunge la dreptate.

In aceiași ani de creștere a combativității pictorului și de culminare a măestriei sale au fost lucrate: compoziția « Intrunirea » (1914) în care, sub portretul lui Karl Marx, un muncitor vorbește tovarășilor săi, sau scenele de muncă intitulate: « La nicovală », « Fierarii », « In atelier », « In zi de grevă », expuse în 1915, imagini puternice, vii, dinamice în care pictorul glorifică pe muncitorul făuritor al tuturor bunurilor materiale.

Și în lucrările inspirate din viața și luptele țărănimii asuprite se observă că pictorul realizează opere cu atît mai valoroase, cu cît înțelege și tinde să exprime aspecte mai profunde și mai tipice din viața poporului. Compozițiile inspirate de răscoalele din 1907 vădesc marea sa forță creatoare. Pentru oglindirea unor momente semnificative ale răscoalelor, artistul și-a pus în joc toate resursele talentului său, documentîndu-se cît mai temeinic, reconstituind evenimentele așa cum s-au petrecut în realitate, făcînd numeroase studii privitoare la anatomia și mișcarea trupului omenesc, căutînd să adîncească modul în care oamenii își exprimă sentimentele. Numai prin aceste strădanii de mare artist se explică forța și adevărul pe care le exprimă compoziții ca: « Inainte de 1907 », « 1907 », « Execuția », « Recunoașterea », « Inmormîntarea » (ultimele trei fiind distruse le-am putut identifica numai după fotografii și după unele descrieri din presa progresistă).

Dacă ne întrebăm prin ce anume reușesc aceste compoziții să ne impună, sau în ce constă măestria lor, putem răspunde că, în primul rînd, ele transmit sentimente nespus de puternice, sentimentele pe care le-au trăit și răsculații și pictorul care s-a identificat cu cauza lor.

Eroii înfățișați în aceste compoziții își spun sentimentele de revoltă și ură, își spun suferința lor proprie, dar și suferința tuturor acelora aflați în aceleași condiții sociale. Țăranul, din compoziția « 1907 », care fuge pe cîmpul presărat cu oameni răniți sau morți, exprimă nu numai groaza în fața sălbăticiei represiunii armatei, prezentă în fundalul tabloului, ci și revolta și ura lui împotriva asupritorilor, gîndul de răzbunare, puterea lui în viitor. Bătrînul țăran din compoziția « Inainte de 1907 » își strigă revolta și suferința, care nu sînt numai ale lui, ci și ale altor milioane de oropsiți ai trecutei orînduiri. Bătrînii, femeile, copiii sau cei osîndiți la execuție, din celelalte compoziții, își arată la fel sentimentele lor proprii, dar totodată vorbesc în numele întregului popor asuprit.



Flămîndul — *ulei* — 1908

Măestria pictorului se vădește tocmai în această putere de a pătrunde sufletele și sentimentele, de a reda într-o scenă, sau într-un caracter particular, unele trăsături generale ale răscoalelor din 1907. De aceea lucrările respective au puterea de a emoționa și totodată de a prilejui o cunoaștere mai adîncă a adevărului. Pentru a crea asemenea imagini, artistul a pus în joc toate mijloacele artei realiste, începînd cu compoziția și sfîrșind cu coloritul. Gruparea personajelor într-o acțiune clară, varietatea expresiilor și mișcărilor zecilor de oameni, surprinși în atitudini cît mai naturale, precizia caracterizării lor fizice, ca și a psihologiei lor, autenticitatea tipului de țăran romîn — totul este împlinit pentru a exprima cît mai viu și mai clar ideea operei. Coloritul intens și veridic subliniază sau evocă atmosfera dramaticelor evenimente, folosind în mod măiestru contrastele, ca de pildă acela între albul cămășilor și fondul întunecat al nopții. Dintr-un fond de primăvară mohorîtă se desprinde și figura subțiratică și secătuită de nevoi a « Semănătorului » (1915). Intr-o altă lucrare, inspirată din viața de la țară, ironic intitulată « Pîinea noastră cea de toate zilele » (1914) vedem un truditor al țarinei șezînd, la nămiezi, pe ruda plugului și ținîndu-și unul din picioarele desculțe pe cuțitul lucios care a brăzdat ogorul moșierului. Boii sînt dejugați, unul tolănit, altul în picioare și între aceste dobitoace trudite și blajine, țăranul își ia prînzul, o bucată de mămăligă negricioasă. Țăranul este amărît și obosit.



Croitorul bătrîn — *ulei* — 1913

Soarele i-a pîrlit și mai tare obrazul și mîinile; sudoarea i-a răsfirat pletele. In fund se zăresc hambarele și batoza moșierului, pentru care muncește acest țăran sărac și chinuit.

Adîncind mereu diferitele aspecte ale vieții țărănești, Băncilă a creat zeci de tablouri, unele într-o tonalitate sumbră, iar altele cu un colorit viu, sclipitor, exuberant, trecînd spre o poetizare a naturii. O strălucire excepțională, tălmăcind însăși frumusețea naturii într-o dimineață de vară are tabloul « Spălătoreasa » (aflat la Galeria Națională). Tonalitățile liliachii ale primăverii învestmîntează acțiunea din tabloul « Dimineața la sapă » (1915 — aflat tot la Galeria Națională). In fund, se zăresc priveliștile minunate ale colinelor ieșene.

Băncilă a pictat numeroase tablouri cu oameni la muncă, pe ogoare, la pădure sau la rîu, în care peisajul are o frumusețe și o măreție deosebită (mai ales priveliștile cu colinele Iașilor și acelea de la Broșteni, cu Bistrița cea năvalnică). Dar în genere, peisajul nu este la Băncilă scop în sine, ci doar cadrul în care se desfășoară viața și mai ales munca omului. Rare sînt, la el, peisajele fără oameni și mai rare înfățișările de oameni care să nu fie la muncă sau frămîntați de problemele muncii.

Demascatoare sînt și unele tablouri de gen, din opera lui Băncilă, inspirate din viața mizeră a sărăcimii orașelor. Astfel, este lucrarea intitulată « Flămîndul » (1908), înfățișînd un copilandru în zdrențe care privește, cu jind, pe vreme de iarnă, vitrina unei cîrnățării. O seamă de tipuri din Tîrgul Cucului, cartierul evreimii sărace din Iași, au fost cu măestrie evocate, mai ales în perioada 1907 — 1916. « Peticarul » (1908 — aflat la Galeria Națională), « Cizmarul » (1911), « Croitorul bătrîn » (1913) sînt arătați în vrednicia lor de oameni care luptă cu mizeria și nedreptatea și atrag simpatia privitorului.

Ce patetică este figura bătrînului care repară cu cazną niște haine peticite. Chipul și mîinile bătrînului sînt modelate și colorate viu, spre deosebire de hainele sărăcăcioase redate în culori mai întunecate și care se disting anevoie. Și aici, Băncilă proiectează cu putere chipul omului, gesturile caracteristice, pentru a-i defini starea sufletească și condițiile de viață, ridicînd individualul la tipic și cazul la generalitate socială.

In contrast cu acești oropsiți, Băncilă înfățișează chipuri de zarafi și cămătari, pe care îi redă cu spirit critic, demascînd în ei cupiditatea și caracterul exploatator al acestei categorii sociale.

Autoportretele în stil clasicizant, făcute la început sub călăuzirea artei învățate de la profesorii săi, sau văzută în muzee, portretele magistrale ale unor personalități ca pictorul Panaiteanu-Bardasare, actrița Atena Georgescu, mitropolitul Iosif Naniescu, scene sentimentale sau vesele din viața de familie, cu mama și soția, cu copiii la diferite vîrste, descrierile vieții nomazilor și abundența de flori — flori de tot felul, dar mai ales flori modeste de grădini gospodărești și de cîmp — completează, în linii mari, opera bogată și variată a pictorului.

Tehnica pictorului a fost foarte diversă și adesea inegală. In lucrările sale de frunte, predomină de obicei suprafețele netede și coloritul sobru, această tehnică armonizîndu-se cu un desen precis și expresiv. In alte lucrări însă, pictorul nu subordonează pe de-a-ntregul tehnica conținutului de idei, ci, folosind o pastă zgrunțuroasă și tonuri violente de culoare, împiedică înțelegerea clară a operei.

Privind realizările sale, creațiile prin care el rămîne unul din cei mai viguroși și mai înaintați pictori realiști ai noștri, ne dăm seama pentru ce locul său în pictura noastră este alături de acela al marilor creatori Grigorescu, Aman, Andreescu și Luchian, cu care împărtășește aceeași dragoste de patrie, aceeași sete de dreptate și de frumos, așa cum atitudinile de la 1907 îl alătură de Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, iar preocupările de a oglindi viața proletarilor îl așează alături de Neculuță, Pincio, Beldiceanu.

Tinerii artiști din zilele noastre au multe de învățat de la Băncilă: modul în care a adîncit el realitatea, reluînd și dezvoltînd cu rîvnă anumite teme, amplificîndu-le în cicluri de o remarcabilă varietate și forță compozițională; stăruința lui de a cuprinde aspecte cît mai expresive din viața oamenilor muncii, de a oglindi munca și viața celor de la oraș și de la țară, cu toată plinătatea și dinamismul lor, însfîrșit metodele și puterea lui de a ridica individualul la tipic și de a face din multe opere de seamă arme de luptă pentru adevăr și progres.

In condițiile vremii sale, cu limitele și neajunsurile proprii, cu conflictele și piedicele înfruntate atît de curajos — Băncilă a reușit să creeze o operă semnificativă, ajungînd să fie mai aproape de cît toți ceilalți pictori contemporani de lupta și năzuințele obștești și să devină, pe bună dreptate, pictorul poporului muncitor.

Hamalii în port — *ulei* — 1909

FIGURI DE ARTIȘTI CONTEMPORANI

JEAN AL. STERIADI

M. H. MAXY

Pentru a cinsti cei 50 de ani de activitate plastică a maestrului Steriadi, Muzeul de Artă al R.P.R. a organizat în luna noiembrie 1953 o expoziție a celor mai de seamă dintre operele sale, realizate într-o bogată și rodnică activitate. Adunate pentru prima oară într-o expoziție publică retrospectivă, operele maestrului Steriadi mărturisesc situarea creatorului lor pe linia unei sănătoase tradiții realiste. Ele reprezintă o punte de trecere între arta clasicilor picturii noastre și arta noastră de azi.

O analiză chiar sumară a activității sale artistice, de peste o jumătate de veac, pune în lumină variatele preocupări ale pictorului în domeniul compoziției cu teme sociale, al portretului, peisajelor, naturii statice, desenului, gravurii, litografiei, caricaturii, graficii satirice, dar mai cu seamă viziunea realistă, umanistă, plină de căldură și sentiment, pe care o respiră marea majoritate a lucrărilor sale. Operele sale, admirate pe bună dreptate de marele public și dintre care multe stau la loc de cinste în sălile muzeelor noastre, sînt pagini autentice din viață, uneori dominate de un ecou surd, dramatic, alteori pline de poezie și prospețime, sau străbătute de ironie fină și caustică. Stăpîn pe o paletă coloristică bogată și nuanțată, pe un desen realist precis și plin de sensibilitate, maestrul Steriadi s-a dovedit a fi un bun observator și cunoscător al omului, al vieții sale lăuntrice,

un simpatizant sincer și adesea profund îndurerat de viața grea a oamenilor simpli, un poet liric al frumusetii naturii țării noastre.

Aceste calități remarcabile, prezente în cele mai bune și mai numeroase opere ale sale, ne arată că pictura lui Steriadi a știut să continue cele mai bune tradiții ale picturii noastre din secolul al XIX-lea, într-o perioadă cînd în arta și cultura noastră bîntuiau cu furie sumedenie de curente și tendințe antirealiste, formaliste, cosmopolite, promovate de regimul exploatator capitalist. Anumite influențe impresioniste, vizibile în unele dintre lucrările sale și explicabile prin atmosfera dominantă de atunci din cîmpul artei, nu pot ascunde acest mare fond de umanitate și dragoste de viață și natură care răzbate viguros din opera lui Steriadi.

*
* *

Născut la 29 octombrie 1880 la București, Jean Steriadi își face primele studii în atelierul pictorului Mirea la Școala de Arte Frumoase din Capitala țării.

Ca bursier, Steriadi pleacă apoi la München pentru doi ani, de unde se va îndrepta spre Paris pentru a se perfecționa în atelierul lui Jean-Paul Laurens. Studiile în aceste mari centre muzeistice i-au permis pictorului să cunoască îndeaproape marea tradiție a artei clasice universale, din care a învățat desigur multe lucruri. Curentele formaliste la modă pe acea vreme în viața artistică a occidentului și care începuseră să ducă la o eliminare din preocupările artiștilor a marilor teme sociale și la fărămițarea interesului în lucrări intimiste, portrete, naturi moarte, peisaje, nuduri, n-au jucat un mare rol în formarea concepției tînărului Steriadi, dovadă faptul că debutul artistului la înapoierea în țară se centrează pe o serie de mari compoziții, cum ar fi de pildă « Hamalii în port », una din operele sale capitale.

Perioada în care se situează cea mai mare parte a operei pictorului este caracterizată, în țara noastră, printr-o ascuțire din ce în ce mai mare a luptelor de clasă și ca reflex al lor, a luptelor de idei în cultura timpului. Oficialitatea burghezo-moșierească, «amatorii» de artă susțineau din toate puterile îndepărtarea artei de realitatea socială și promovau cele mai felurite curente decadente de la romantismul ieftin burghez și pînă la tendințele extremiste abstracte, trecînd an de an mai mult sub tăcere și minimalizînd puternicele tendințe realiste ale unui Aman, Grigorescu sau Andreescu. Totuși, o seamă dintre cei mai valoroși artiști romîni au rezistat acestor tendințe de dezagregare a artei, au atacat în arta lor însemnate aspecte ale realității sociale, au păstrat și s-au inspirat din marea lecție realistă a predecesorilor lor. Astfel sînt mulți dintre artiștii contemporani cu Steriadi și în primul rînd pictori ca vigurosul și revoltatul Băncilă, autorul ciclurilor de tablouri inspirate din viața proletariatului și a țărănimii asuprite, ca Luchian, Ressu, Iser, Tonitza, Ștefan Dimitrescu și alții.

In această lumină înțelegem mai bine să prețuim creația lui Steriadi și să recunoaștem în actualele sale realizări, continuitatea concepției sale realiste de-a lungul celor cincizeci de ani de activitate.

Un loc însemnat ca valoare artistică îl ocupă în opera pictorului compozițiile realizate la începutul carierei sale « Hamalii în port », « Dantelăresele », « Chivuțele », « Dimineața în piață ». Din toate aceste lucrări — dar mai cu seamă din primele două — se desprinde cu putere simpatia artistului, înțelegerea sa caldă, omenească pentru cei ce de-abia ajungeau să-și agonisească o existență mizeră și chinuită prin truda brațelor lor. In aceste imagini clare, directe, se reflectă cîteva crîmpeie autentice și caracteristice din viața de pe atunci a populației sărace a orașelor noastre. Ele capătă prin măestria cu care sînt realizate o emoționantă semnificație socială.

Insuși faptul că artistul a abordat majoritatea acelor compoziții într-o dimensiune mare — și aceasta într-o epocă cînd artiștii se limitau în genere la pînze mici (destinate interioarelor burgheze) — ne indică tendința sa de a pune accentul pe însemnătatea socială a temei alese.



Dimineața în piață — *ulei* — 1905



Chivuțele — *ulei* — 1904

Tabloul « Hamalii în port » se inspiră din lumea muncitorilor de pe cheiurile Brăilei, din a căror trudă se îmbogățeau companiile armatorilor capitaliști. Eroii lucrării sînt hamali turci și romîni. Corpurile lor îndoite sub povara coșurilor încărcate, expresia de suferință, amărăciune și stoicism care li se citește pe figurile înegrite și istovite de muncă și arșiță, pantalonii și cămășile zdrențuite evocă cu mare vigoare artistică condițiile grele de muncă ale acestei categorii de muncitori. Gruparea compozițională, în prim plan, a siluetelor hamalilor care merg în direcții diferite și se profilează pe fundalul multicolor al portului brăilean sugerează animația, forfota caracteristică locului. Privind această pînză, ai sentimentul că eroii ei sînt legați de o soartă comună — dar fiecare trăiește în lumea lui proprie, cu gîndurile sale proprii și contrastul acesta dintre mișcarea, forfota din jur și izolarea fiecărui personaj în sinea sa, mărește dramatismul ideii acestei lucrări.

Contrastele de umbră și lumină, puternic accentuate prin colorit, redate într-o pensulație viguroasă, veridicitatea atmosferii plină de soarele arzător al nămiezii, care învăluie portul, dau o prețioasă unitate acestei pînze. Prin mijlocirea desenului precis, a studiului atent al diferitelor materii (carnație, haine, pămînt), prin coloritul care respectă tonurile naturii, Steriadi crează o imagine realistă, plină de naturalețe și forță emotivă.

Poate că în cealaltă lucrare amintită, « Dantelăresele », Steriadi a izbutit să creeze o imagine și mai plină de dramatismul unei existențe sociale de chin și suferință. In această compoziție, de mai mici dimensiuni, pictorul reușește să sugereze situația nenorocită a dantelăreselor care-și purtau din casă în casă bocceluța cu dantele și anii de mizerie. Coloritul unitar, cu tonalități profunde, simplitatea compozițională, expresivitatea omenească a acestor femei sînt redate aci mai subtil, cu un sentiment mai grav, admirabil adecuat subiectului.

Mergînd pe același drum pictorul Steriadi se apropie și de alte subiecte oarecum similare. Astfel, într-o compoziție al cărui cadru se plasează pe malul Dîmboviței, în Piața Mare, el surprinde cu un ochi ager grupul de spoitorese (lucrarea « Chivuțele ») care în așteptarea clienților discută cu aprindere între ele. Siluetele și atitudinile admirabil caracterizate ale chivuțelor, cu bidinelele lor lungi, se proiectează pe fundul unui bazar cu diverse prăvălioare. Coloritul deschis, viu, al costumelor, atmosfera prăfuită, toate acestea reconstituie aspectul viu al pieții de odinioară, în care mizeria și pitorescul făceau casă bună.

Atracția pictorului pentru chipurile oamenilor simpli, umili, i-au dat prilejul să realizeze și alte tablouri. Astfel, lucrarea « Dimineața în piață » evocă sugestiv figurile caracteristice ale birjarilor bucureșteni, care își răsucesc cîte o țigară, așteptîndu-și mușteriii lîngă trăsurile lor hodorogite. Steriadi a pictat asemenea scene modeste cu o paletă caldă, suculentă. Organizarea compozițională bazată pe notația spontană a scenei, așa cum i-a apărut în realitate, ascuțimea spiritului de observație al naturii, al caracterelor, al particularităților de siluetă, de atmosferă fac ca aceste din urmă lucrări, deși lipsite de dramatismul reținut al « Hamalilor în port » să respire acel sentiment prețios al autenticității care convinge și emoționează.

In afară de serioasele calități de desen și pictură, care apar în aceste compoziții și care sînt proprii unui pictor realist, am dori să subliniem în mod deosebit impresia de spontaneitate, de firesc, de naturalețe pe

care ți-o lasă lucrările sale și credem că n-ar fi de prisos ca mulți dintre artiștii noștri de astăzi și mai cu seamă dintre cei care atacă curajos problemele dificile ale compoziției, să cerceteze cu atenție și să-și însușească mai profund știința de a compune, de a organiza datele concrete ale realității fără ca imaginea să-și piardă din spontaneitate și autenticitate.

Viața însăși i-a dat prilej lui Steriadi să întîlnească figurile modeste ale oamenilor nevoiași, iar intuiția lui de artist realist a sezisat, cel mai adesea just ceea ce era caracteristic din punct de vedere social și uman în ele. Dar în condițiile vieții și culturii burgheze, eforturile lui Steriadi de a realiza compoziții s-au izbit, dacă nu chiar de împotriviri, dar în orice caz de indiferență. Treptat, an de an, Steriadi s-a văzut nevoit să se refugieze în lucrări de proporții mai modeste.

Un alt domeniu în care s-a manifestat Steriadi dînd dovadă de remarcabile calități de pictor realist este portretul.

In casele pictorilor, în adunări publice, pe stradă, pasiunea de a se apropia de oameni l-a antrenat să prindă în vîrful creionului un gest, o privire, o expresie. Pe acest drum, care l-a dus la o cunoaștere profundă a semenilor săi, Steriadi a reușit să întruchipeze în cele mai diferite tehnici, ulei, guașe, gravuri, litografii, portrete pline de adevăr omenesc. Luate la un loc ele reprezintă în opera pictorului un bogat material fizionomic și psihologic, transpus cu interes, cu însuflețire și adeseori cu umor.

Portretul lui P. D., al profesorului S., pentru a alege numai unele dintre ele, dintre acele prezentate în expoziție, sînt realizări de mare vigoare ale acestui gen. In ele artistul reușește să seziseze cu putere și să exprime în chip sintetic conținutul uman, personalitatea vie a modelelor sale. Pentru Steriadi portretul n-a fost ca pentru atîți alți pictori din vremea aceea un simplu pretext de exerciții formale. Ceea ce îl interesa, ceea ce sezisa cu finețe, era climatul autentic, complexul sufletesc profund al celui care îi poza. Pictate cu trăsături fine de penel, într-o gamă cromatică sobră și unitară, îmbinînd cu știință și chiar cu rafinament efectele de umbră și lumină, asemenea portrete denotă mîna unui maestru realist.

Pe acest drum al zugrăvirii de caractere, de tipuri, de siluete psihologice, Steriadi s-a simțit atras și de reprezentarea unor actori în diferite roluri. Cele două pînze care îl înfățișează pe marele Ion Brezeanu în rolul avarului, din comedia lui Moliére, și în cel al cetățeanului turmentat din piesa « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale, oferă prilejul de a admira capacitatea pictorului de a adînci, pe de o parte personajul dramatic în sine, prin sublinierea trăsăturilor sale caracteristice, iar



Dantelăresele — *ulei* — 1904



Casa Moruzzi — *ulei* — 1919

pe de alta, însăși personalitatea actorului: acel specific al interpretării sale personale, care îl deosebește de alți avari sau cetățeni turmentați interpretați de alți actori. Dificultatea realizării unor asemenea portrete complexe crește încă și mai mult dacă ne gîndim că Steriadi a văzut rolul în mișcare și nu static. Și, trebuie spus că pictorul, cu toate că anumite condiții nu i-au permis să ducă pînă la capăt lucrările, și-a stăpînit bine problema.

Ca și în cele pictate, portretele desenate ale artistului se reazemă pe aceeași concepție realistă și respiră aceeași prietenie caldă față de om, caracteristică maestrului.

Oamenii de știință, pictorii, scriitorii, artiștii, cu care avea legături Steriadi, i-au inspirat creionul ascuțit. Tehnica desenului său e foarte variată și merge de la schița sumară în cîteva linii sensibile și pline de nerv, adunate rapid pentru a sugera o formă, o stare de spirit, un gînd și chiar pentru a ironiza prietenește un cusur sezisat de ochiul ager al umoristului Steriadi și pînă la studiul adîncit de caracter, precis, cu jocuri subtile de umbră și lumină, cu o linie cursivă, evocînd complexitatea vieții interioare, materia.

Portretul lui Enescu, al pictorului Pallady, numeroase autoportrete caricaturale ilustrează primul gen; portretele lui Vlahuță, Macedonski, Luchian, Ștefan Popescu, al profesorului Ionescu-Mihăești, Magheru și ale altora, pe cel de al doilea.

In litografie, maestrul Steriadi a manifestat largi posibilități pentru exercitarea acestei tehnici grafice speciale, cu mari resurse picturale și destinată unei mai întinse popularizări. In acest domeniu, arta lui Steriadi atinge un înalt nivel, așa cum o dovedesc lucrări ca: «Luchian», « Mama », « Fete la pian », etc.

Natura țării noastre, pe care Steriadi a cunoscut-o în cursul numeroaselor sale peregrinări și mai cu seamă periferiile diferitelor orășele pitorești sau porturi la Dunăre sau mare, iar atunci cînd a avut ocazia, natura altor țări ca Franța, Olanda i-au inspirat pictorului un mare număr de peisaje, care ocupă un loc foarte însemnat în ansamblul operelor sale. Și în acest domeniu Steriadi s-a arătat a fi un artist a cărui viziune realistă se sprijinea serios pe o mare dragoste și înțelegere a frumuseții naturii însăși, a caracterului ei specific, care se manifestă atît de diferit de la regiune la regiune, de la anotimp la anotimp, de la un anumit moment al zilei la altul. Ințelegînd minunata lecție a marilor predecesori peisagiști care au fost Grigorescu și Andreescu, arta peisagistă a lui Steriadi este plină de autenticitate și poezie. Intr-o perioadă cînd numeroși pictori se lăsau înșelați de gustul « amatorilor » burghezi, și deformau, sluțeau natura în lucrările lor, făcînd-o adesea de nerecunoscut, Steriadi, a știut în marea majoritate a lucrărilor sale să spună adevărul despre ea și nu într-o formă seacă, ci interpretînd-o, sezisînd-o sub aspectul ei delicat, fin, preferînd lumina puternică a soarelui, umbra răcoroasă a frunzișului verde, albastrul transparent al cerului, altor aspecte și atmosfere poate mai viguroase dar care n-ar fi corespuns înclinațiilor sale personale. Esențial în cele mai valoroase creații peisagistice ale lui Steriadi, în ciuda unor anumite inconsecvențe, a unor influențe impresioniste, este înțelegerea naturii ca o realitate obiectivă, cu frumusețea ei proprie, pe care artistul vrea s-o redea cît mai nealterată, acordîndu-și strunele sensibilității sale proprii la unison cu ea, apropiindu-se cu sinceritate și afecțiune de motivul ales. Acesta este sentimentul pe care îl capeți în fața unor lucrări, pictate ce e drept în tehnici diferite, cum ar fi de pildă « Bărcile » în care pasta e viguroasă, culoarea intensă, « Case vechi » (Casa Moruzzi) imagine diafană pastelizată și subtil armonizată din punct de vedere coloristic, « Iarna » cu atmosfera ei caracteristică și vibrantă, numeroase peisaje dunărene și altele. In peisaj, Steriadi s-a arătat a fi un poet cu o viziune optimistă și ar fi poate de dorit ca multe din calitățile sale să inspire pe tinerii noștri artiști de astăzi.



Poetul Vlahuță — *litografie* — 1919



Pictorul Luchian — *litografie* — 1942



Pictorul Pallady — *litografie* — 1944

Maestrul Steriadi a creat în anii de dinaintea eliberării țării noastre o operă vastă a cărei orientare generală realistă constituie sîmburele ei cel mai prețios. Este de înțeles că trăind și creînd într-o epocă de ascuțite lupte între tendințele artei militante pentru cauza poporului muncitor, tendințe combătute cu înverșunare de către oficialitatea capitalistă și între tendințele formaliste dominante din punct de vedere numeric, rupte de realitate și ignorînd temele dureroase, dar adînci ale vieții sociale, lui Steriadi i-a fost cîteodată greu să evite unele practici impresioniste, care l-au dus pe alocuri la neglijarea unei construcții mai precise, mai viguroase a elementelor tabloului, la o slăbire a exigenței față de necesitatea finisării operei sale. Dar se poate spune că niciodată aceste influențe n-au putut ascunde adevărul, realismul structural al creației sale.

Anii pe care i-a străbătut arta noastră dela 23 August încoace, ani de luptă pentru triumful principiilor realismului socialist, au cunoscut un puternic avînt creator al artiștilor din toate generațiile. Creatori maturi și tineri, maeștrii cu zeci de ani de activitate creatoare în urma lor și tineri absolvenți plini de elan, colaborează astăzi umăr la umăr pentru înflorirea unei arte socialiste în conținut și naționale în formă.

Grație muncii de îndrumare ideologică a partidului clasei muncitoare, arta noastră a fost salvată de soarta pe care o cunoaște astăzi pictura și sculptura în țările capitaliste. Arta contemporană romînească, care se leagă tot mai strîns prin rădăcinile ei de arta noastră clasică și folosește în mod creator exemplul viu al artei sovietice, luptă pentru oglindirea celor mai înalte aspirații ale poporului nostru muncitor, pentru pace și socialism.

In cadrul acestui efort creator comun al artiștilor noștri, maestrul Steriadi n-a încetat să-și dedice puterea de creație progresului artei noastre.

Trebuie să arătăm că succesul de astăzi al lui Steriadi cu ultimile sale portrete, și mai ales cu acela al poetului academician A. Toma, pentru care a fost distins cu titlul de laureat al Premiului de Stat, se datoresc



Fete la pian — *litografie* — 1920



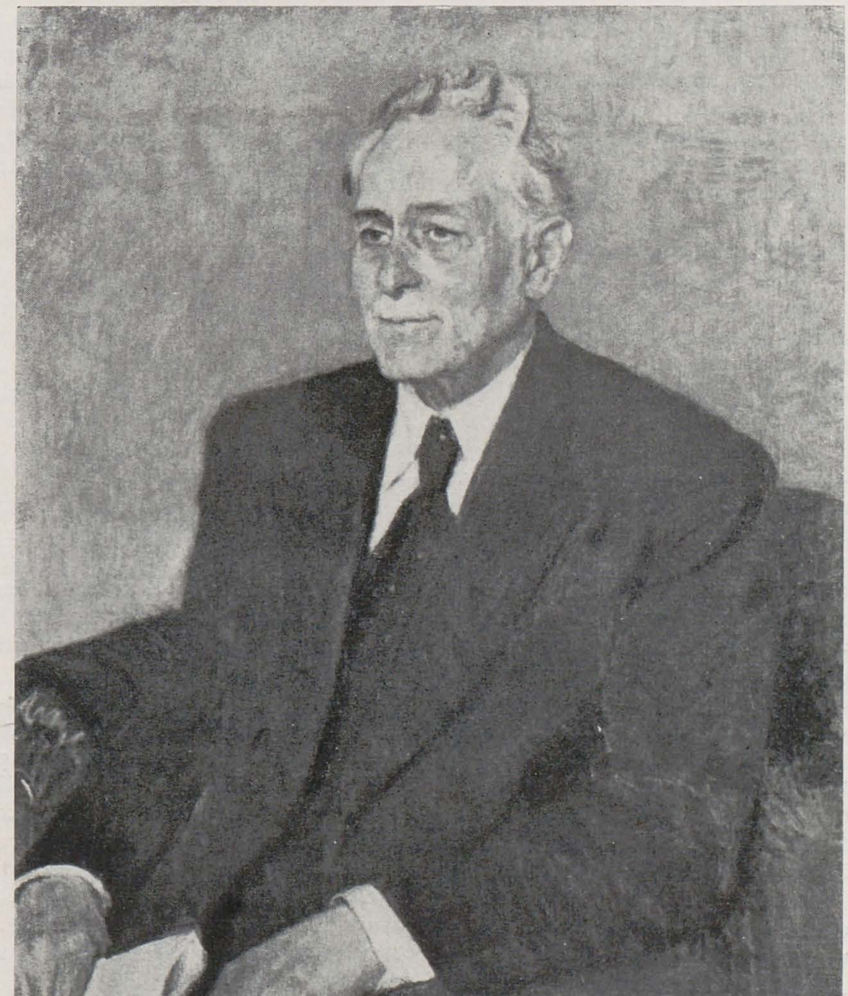
Prof. Ionescu-Mihăești — *litografie* — 1924



Hanul Pașalîcu — *litografie* — 1929

faptului că maestrul Steriadi, spre deosebire de alți artiști, n-a rupt niciodată legătura cu viața. Portretul poetului-luptător A. Toma, realizat de Steriadi, poate fi considerat pe drept cuvînt ca unul dintre cele mai semnificative portrete create la noi după 23 August. Aci, artistul continuă și dezvoltă cu mai multă forță acele elemente prețioase de pătrundere a psihologiei și caracterului uman, de sezisare a tipicului, pe care le găsim în cele mai bune lucrări ale sale din trecut. Personalitatea lui A. Toma l-a inspirat puternic pe Steriadi, a cărui interpretare în acest portret pune în lumină nu numai ceea ce e propriu poetului, atitudinea caracteristică, privirea meditativă, sobrietatea și modestia, într-un cuvînt aerul său personal, ci și stima, admirația pictorului față de poet. Steriadi a știut să folosească cu măestrie resursele fine ale paletei sale, desenul sugestiv, pentru a crea o imagine în care îl recunoaștem și îl înțelegem mai profund pe A. Toma. Aceasta este învățătura pe care noi cei tineri o primim cu satisfacție întrucît ea ne poate ajuta să rezolvăm mai repede și mai sigur problemele propriei noastre arte.

Intreaga creație de peste 50 ani, a lui Jean Steriadi, calitățile ei artistice și omenești, căldura și optimismul alături de critica socială, puterea de observație a naturii și oamenilor alături de umorul fin, reprezintă o parte prețioasă — care merită să fie admirată și studiată cu atenție — a patrimoniului artistic al plasticii noastre.



Portretul poetului academician A. Toma — *ulei* — 1951

DESPRE UNELE PROBLEME ALE INDRUMĂRII CREAȚIEI IN CADRUL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

TITINA CĂLUGĂRU

In cea de a doua plenară a Uniunii noastre, atît rapoartele cât și discuțiile ce au avut loc au ridicat problemele îndrumării creației, scoțînd la iveală o serie de rezultate pozitive, dar mai ales lipsurile muncii noastre. Desigur că astăzi, în stadiul actual al dezvoltării artei noastre plastice, al maturizării orientării multor creatori, al exigenței sporite față de munca noastră, metodele folosite în comisiile de în-drumare, în ultimii doi ani, ne apar într-adevăr strîmte, rămase în urmă. Unii colegi de ai noștri se de-clară împotriva oricărei îndrumări, socotind că îndru-mare înseamnă imixtiune în creația artistului. Alți artiști însă cer îndrumare, socotind-o utilă. Condu-cerea Uniunii noastre, analizînd în mod autocritic lip-surile metodelor de muncă vechi, își propune forme superioare, adecvate etapei actuale de dezvoltare. To-tuși, cu toate lipsurile comisiilor de îndrumare, să ne gîndim cum ar fi arătat ultima noastră Expoziție de Stat dacă artiștii ar fi creat în afara Uniunii, fiecare izolat, fără nici un fel de schimb de opinii.

Mă gîndesc la mine și la tovarășii mei, cu care am început o viață nouă după 23 August, după ani de fră-mîntări, dar plini de nădejde și însuflețiți de cele mai frumoase gînduri; mă gîndesc la toți acei cu care am făcut drum comun și mă întreb cum ne-am fi dezvoltat, cum am fi urcat drumul greu, de trecere de la o concepție și de la o metodă la alta, dacă am fi fost neorganizați, în afara luptei de opinii, în afara proble-melor, lipsiți de ajutorul criticii tovărășești? Sigur că Expoziția Anuală din 1953, nu ar fi putut avea, în aceste condiții, nici pe departe aspectul tematic variat, orientarea ideologică în general justă, cît și nivelul artistic în continuă creștere.

Analizînd rezultatele muncii Uniunii Artiștilor Plastici în ultimii ani și felul cum se oglindesc ele în expoziție se poate desprinde, destul de evident, o serie de carac-teristici din care merită să fie subliniată creșterea neîn-doielnică a nivelului mijlociu al creației.

Este îmbucurător și nu întîmplător faptul că lucrările marii mase de creatori, care au început abia de curînd să se dezvolte, se află astăzi pe o treaptă superioară față de Expoziția din 1952. Știut e că nu exclusiv cu vîrfuri se face creație, ci și cu o mare și variată masă de artiști. Din această mare masă, în fiecare an, noi nume de artiști, mereu alții, se plasează în primele rînduri ale artei noastre plastice. Deci se poate vedea că arta noastră plastică se dezvoltă în mod sănătos, majoritatea creatorilor maturi-zîndu-se, an de an, în felul de a privi rolul ei în cadrul societății noi. In special, cu această mare masă și-a dus Uniunea noastră întreaga sa activitate. Astăzi porțile succesului sînt deschise pentru oricare artist talentat și care dorește să contribuie la înflorirea artei noastre noi. Acolo unde există stagnări înseamnă, cel mai adesea, că se muncește prost cu omul, că nu este îndea-juns stimulat și că nu-i sînt create toate condițiile ne-cesare dezvoltării sale.

* * *

Cine nu-și amintește de primele noastre ședințe de îndrumare din 1947 — 1948, de atmosfera groasă de fum de țigară, dogorîtoare, de sala tixită de zeci de artiști, îngrămădiți, unul peste altul, stînd ore în șir în picioare, cocoțați pe scaune (ca să vadă mai bine), încordați, numai ochi și urechi, unii nedumeriți de felul deosebit în care viața ne arăta că trebuie să punem problemele în artă, alții sezisînd noul acestei activități, dar — și unii și alții — cuprinși de pasiune. Un mănunchi de oameni luptau ore și ore să lămurească probleme noi. Mereu ne apuca miezul nopții. Nimeni nu simțea nici oboseală, nici foame . . . Era după Expo-ziția « Flacăra », cînd revoluția culturală ce pornise ne-a impus să ne strîngem rîndurile, să ne revizuim pozițiile, să ne punem la punct ideile, să înțelegem sensul vieții noastre și al creației ce o așteaptă poporul de la noi. Partidul punea de atunci cu tărie problema însușirii ideologiei clasei muncitoare, a legării conținutului artei de năzuințele poporului muncitor. Expoziția « Flacăra » (1948) ne-a arătat limpede că numeroși artiști de talent își puneau pentru prima dată probleme de conținut nou, că existau germenii noului în plastica romînească, al cărui drum trebuia cu curaj desțelenit. Atunci, în cadrul activității Sindicatului Artiștilor Plastici, au luat ființă comisiile de îndrumare a creației.

Multe colective de tovarăși s-au născut de atunci, multe legături tovărășești de muncă s-au sudat pe principii și țeluri comune. Drumul artiștilor noștri plastici tindea să devină un drum comun. In aceste con-diții s-au format, pentru prima oară, relații de un tip deosebit, nou, între creatori.

Odată cu dispariția clientului capitalist și a caracterului de marfă al operei de artă au dispărut, în bună măsură, și o serie de trăsături caracteristice vieții artistice din trecut: anarhia și concurența, secretul profesional, izolarea ce ducea la desnădejde, condiții prielnice anihilării, ba chiar uciderii talentului.

* * *

Trăsătura specifică a unei juste munci de îndrumare este activitatea colectivă, schimbul principial de opinii, bazat pe critică constructivă, deci pe ajutor reciproc, munca apropiată de om. Noi ne-am apucat de această muncă în mod organizat, conștienți că arta nu mai este o problemă exclusiv personală, ci că răspundem cu toții de rămînerea în urmă a cutărui sau cutărui coleg, că răspundem față de poporul nostru, de nivelul întregii noastre creații.

Desigur nu socotim că pentru prima oară în istoria artelor plastice se desăvîrșesc opere cu ajutorul schimburilor de păreri, al criticii. Dacă ne gîndim la opera lui Delacroix, de exemplu, fără să vrem ne punem problema că poate alta ar fi fost dezvoltarea sa fără acel mănunchi rar, prețios, de minți și talente, de care Delacroix era legat: Gros, Géricault, George Sand, Alfred de Musset, Chopin, Liszt, Teophile Gauthier, Baudelaire, etc. Sau, putem oare concepe opera lui Repin în afara luptei de opinii a epocii, fără Stasov, Kramskoi, în afara grupului peredvijnicilor? Dar Tolstoi nu a contribuit, nu a avut influențe asupra desăvîrșirii acestui robust talent? Din păcate, la noi, astăzi, sfera luptei de opinii este încă îngustă, închisă în limitele ședințelor sau a diverselor comisii. Dar, noi simțim nevoia unei vieți artistice bogate, multilaterale, legată de preocupările tuturor creatorilor de valori spirituale și materiale și trebuie să facem totul pentru a realiza o asemenea intensă viață artistică.

Problemele complexe ce le ridică o metodă nouă de creație, ca urmare a unei concepții noi, ar fi imposibil de rezolvat de unul singur, în izolare și cercetări personale, fără luptă de opinii, fără discuții, fără ajutorul criticii. Amploarea ce o capătă compoziția în epoca noastră, ca urmare a necesității pe care o resimt artiștii, de a exprima o mulțime de idei, de sentimente, de fapte ce se cer redate, nu și-ar fi putut croi drum, cu atîta succes, fără găsirea unei metode de sprijin reciproc. Or, tocmai în munca de colectiv a comisiilor de îndrumare, într-o bună măsură, a fost clarificată problema metodei de elaborare a unei compoziții, etapele ei. De unde mulți dintre noi eram obișnuiți cu obținerea rezultatului spontan, întîmplător, fără studii prealabile, azi, am învățat să fim din ce în ce mai exigenți față de noi înșine, față de munca noastră. Cu cîtă răbdare și chiar tenacitate se reia o schiță de idee, cîte variante sînt căutate de către un artist. Am văzut acest lucru la mulți colegi. Problemele puse de artă azi ne-au obligat în general să gîndim, să ne făurim o concepție clară. In comisiile de îndrumare am învățat să folosim critica, în cele mai dese cazuri, just. Oamenii simt nevoia să-și exprime părerile. Nu pot admite să ocolească adevărul. Acest lucru a reieșit mai cu seamă în ultima noastră plenară unde fiecare și-a exprimat părerile în mod liber chiar dacă nu totdeauna just. O serie de artiști, care, la începutul activității se țineau în rezervă, azi sînt combativi, pătrunși de simțul de răspundere ce-l au față de problemele de creație. In general, creatorii tineri și maturi au crescut în acești ani, ajutați de multe ori de critica tovarășilor lor de muncă.

Una dintre cele mai însemnate acțiuni ale Uniunii noastre este aceea de a clarifica problemele teoretice și practice ale metodei realismului socialist. In acest sens, extrem de pozitivă a fost inițiativa studierii sutelor de reproduceri după pictura rusă și sovietică în cadrul unor ședințe organizate, cu referate și proiecții, folosind din plin bogatul material de studii, articole, imagini care ne stă la dispoziție. Interesul purtat de artiști acestor probleme s-a vădit din larga participare la conferințele organizate în fiecare secție. Acesta a fost desigur un ajutor puternic acordat muncii de îndrumare, întrucît, în acest fel, noi am înțeles mai profund principiile generale și căile pe care se poate ajunge la o înaltă măestrie artistică. Studiind arta sovietică noi învățăm cum să ne apropiem de viață, cum să prelucrăm creator faptele și fenomenele observate, să sezisăm elementele noi, tipice, care constituie exemple demne de urmat.

Aceasta presupune din partea creatorului studierea și înțelegerea vieții prin prisma concepției despre lume a partidului proletariatului, presupune militarea sa de pe pozițiile clasei muncitoare. Dragostea și atașamentul față de popor, cu ale cărui năzuinți artiștii sovietici își confundă propria lor existență, trăgîndu-și seva din această legătură vie, organică, să ne fie nouă pildă.

Metoda de creație a artiștilor sovietici, realismul socialist cere folosirea minunatei tradiții clasice din care sînt luate elementele cele mai avansate. De asemenea demnă de urmat este deosebita seriozitate și conștiinciozitate cu care artiștii sovietici privesc problemele ce le ridică pregătirea profesională, cultivarea unui limbaj plastic limpede, viguros, nuanțat. Nu se poate nega că succesele dobîndite de arta noastră în ultimii ani, progresul rapid pe care îl constatăm la un număr mare de artiști, se datorește într-o bună măsură faptului că, prin studiul artei sovietice, noi am înțeles mai clar propriile căi de dezvoltare ale artei noastre.

Totuși, mai sînt încă multe de făcut și aici aș vrea să subliniez numai o problemă legată de atitudinea greșită a unor artiști, care, din comoditate, neînțelegînd în ce constă adevăratul ajutor pe care îl primim din partea artei sovietice, au de-a gata forme, scheme compoziționale, cînd nu copiază pur și simplu tipuri din lucrările sovietice. Cauza acestei atitudini greșite trebuie căutată în lipsa de contact a unora dintre artiști cu viața, în neînțelegerea faptului, că temele specifice societății socialiste, conținutul socialist îmbracă forme originale, caracteristice fiecărui popor. Numai pe calea familiarizării lor cu specificul poporului nostru, cred că se poate ajunge la lichidarea acestei poziții nejuste.

Dacă, în general, munca de îndrumare a dat rezultate pozitive, în ultimul an îndeosebi s-a resimțit și o serie de lipsuri în activitatea comisiilor, lipsuri care trebuie analizate și înlăturate, pentru a nu deveni o frînă în dezvoltarea creației noastre.

Una dintre lipsurile cele mai acute ale creației noastre actuale este persistența schematismului în unele lucrări.

Nu odată s-au ridicat artiștii noștri în comisiile de îndrumare împotriva atitudinii exterioare a artistului față de tema sa, lucru ce duce la irosirea talentului, la realizarea de lucrări neconvingătoare, schematice.

La începuturile muncii noastre, în lupta împotriva numeroaselor manifestări formaliste care duseseră la eliminarea gîndirii din elaborarea operei de artă, accentul îndrumării creației s-a pus evident pe conținutul de idei, a ideilor luate din viață. Toată atenția

muncii de îndrumare a fost în acea etapă îndreptată pentru a-l face pe artist să se apropie de cea mai bogată și inepuizabilă temă, omul zilelor noastre și viața sa. Aceasta este o temă deosebit de grea, pentrucă trăsăturile omului de tip nou și relațiile noi dintre oameni se făuresc chiar sub ochii noștri, într-un ritm rapid. Dacă privim azi lucrări de ale noastre din acea vreme, din primii ani de după eliberare, sîntem surprinși de felul fals în care îl concepeam pe constructorul societății socialiste, pe omul nou. Vorbind mereu despre omul nou, despre necesitatea reprezentării sale în opera de artă, despre eroismul său în muncă, ajunsesem la unele prezentări fantastice, nereale, în care muncitorul nu mai era om, ci un fel de supraom, cu atitudini și gesturi exaltate, forme anatomice supradezvoltate, cu surîsuri stereotipe. Acolo unde era lipsă de contact cu realitatea și unde nu se muncea bine, se ajungea adesea la schematizarea vieții și a oamenilor. Schematismul sărăcește arta și o lipsește de puterea de convingere. Dacă asemenea deformări brutale a înfățișării reale a oamenilor muncii au dispărut azi din arta noastră, totuși nu putem spune că schematismul a dispărut și el complet. Și astăzi încă mai există lucrări care atacă probleme și teme esențiale, dar care nu reușesc totuși să dea la iveală idei puternice și pline de sevă, caractere vii, autentice, bine conturate.

Indreptînd ascuțișul împotriva lipsei de idei în artă, noi am neglijat, într-o anumită măsură, mijlocul de a traduce ideile, adică forma artistică, nu am înțeles suficient concordanța ce trebuie să existe între una și cealaltă. Lupta pentru înlăturarea schematismului și a convenționalismului din arta noastră, rămîne una dintre sarcinile cele mai însemnate ale muncii de îndrumare.

In discuții va trebui să accentuăm mai mult asupra necesității ca operele noastre să se sprijine pe emoții vii, să fie inspirate direct din viață și să aibă la bază o asimilare profundă a sensului ideologic al fenomenelor și caracterelor pe care ni le oferă viața. Numai așa vom izbuti să creăm opere individualizate, originale și capabile de o largă generalizare socială și umană.

O altă lipsă, pe care o simțim cu toții, apare în metodele folosite de noi în munca de îndrumare. Am început să ne dăm seama că munca de îndrumare și-a pierdut în ultimul timp obiectivul ei larg, acela al îndrumării creației pe drumul realismului socialist, împotriva formalismului, și-a pierdut conținutul ei, devenind în special o muncă practicistă, fărămițată. Ea nu se mai baza pe aprofundarea și lămurirea principială a unor probleme ce le ridică în general azi creația, ca de exemplu problema caracterului nou al compoziției, portretului, peisajului, picturii de gen, monumentalității, etc., ci se reducea exclusiv la o muncă de îmbunătățire — relativă — a unui tablou, a unei machete, proiect, etc. Adică pierzînd din vedere scopul de a desțeleni drumul creației noastre, prin analizarea unor serii de probleme, noi am alunecat pe drumul unei activități strîmte, aproape exclusiv pe lucrare. Desigur că munca directă cu artistul, asupra unei lucrări concrete, are o mare însemnătate. Dar acesta este numai un aspect al îndrumării. Celălalt constă în dezbaterea largă, pe baza luptei libere de păreri, a problemelor mari pe care le pune dezvoltarea artei noastre. Anul trecut noi am avut referate pe probleme, dar acestea erau exemplificate numai cu lucrări clasice sau sovietice. Pînă la ultima plenară nu au fost purtate discuții ample asupra problemelor pe care le ridică propria noastră artă. Trebuie să recunoaștem că am fost oarecum timizi în această privință și poate că nu a fost o timiditate tocmai principială. Fapt este însă că pe zi ce trece și mai ales în urma plenarei, se dovedesc mai necesare asemenea dezbateri largi care să aibă ca obiect propria noastră măestrie și care să tindă să analizeze în profunzime, cu competență și să generalizeze experiența artei romînești din ultimii ani.

Iată și un alt aspect pe care îl consider greșit. De unde la începuturile activității noastre accentul se punea aproape exclusiv pe conținutul de idei, azi, ușurel, în multe cazuri, sub motiv că trebuie dată « bătălia pentru calitate » s-a alunecat spre o altă extremă. Nu odată am auzit spunîndu-se între pictori: « pictează orice, numai să fie pictat frumos . . . » Aici este desigur o confuzie, unii înțelegînd prin calitate în artă numai nivelul meșteșugului și al tehnicii. Cînd spunem că trebuie să ajungem la calitate în artă, nu putem înțelege altceva decît sezisarea elementelor tipice, noi, din viață și capacitatea de a le reda cu mijloace artistice cît mai înalte. Dacă vrem într-adevăr să îndrumăm pe creatori pe drumul măestriei, atunci trebuie să analizăm ambele laturi ale noțiunii, cu egală atenție, ele fiind indisolubil legate. Atenția celor ce îndrumează să fie permanent trează, pentru a nu neglija una în favoarea celeilalte. Dar măestria nu se dobîndește dintr-o dată. Unii consideră că principalele noastre lipsuri sînt de ordin artistic-tehnic. Acestea însă, acolo unde există talent, se pot lichida cu timpul, prin muncă asiduă, pasionată. Dar din expoziția noastră actuală, reiese că lipsurile principale au rădăcini mai adînci, că ele se află în concepția unui număr încă însemnat de creatori, care văd posibilitatea atingerii măestriei chiar și în afara afirmării conținutului nou, ceea ce este desigur profund greșit. Tocmai aceste lipsuri de concepție frînează o serie de artiști, nelăsîndu-i să atingă forme înalte de artă, închizîndu-le calea spre calitatea artistică. Este încă destul de scăzut numărul lucrărilor din expoziția noastră, care ridică probleme de gîndire profundă, înaintate, lucrări care să atingă o adevărată măestrie.

O altă latură nefirească și adesea cu caracter umoristic a activității comisiilor noastre a constituit-o « diviziunea muncii »; unii membrii ai comisiei făcînd analiza lucrării numai din punct de vedere tehnic, alții numai din punct de vedere al conținutului. Desigur că tovarășii, dornici de o îndrumare științifică, nu puteau rămîne indiferenți față de asemenea procedee. Și această metodă nefirească și unele afirmări contradictorii ale acelora ce îndrumau, provenite dintr-o pregătire ideologică și profesională inegală, nu puteau stîrni decît confuzii și neînțelegeri, dăunătoare creației. De asemenea, în comisiile de îndrumare se aluneca uneori de pe o poziție principială a criticii la una subiectivistă, unii îndrumători pedalînd pe ceea ce îi preocupa pe ei personal, în creație, pe unul monumentalitatea, pe altul vibrația în pictură, pe altul valorația, pe altul conflictul, ș.a.m.d. Astfel, cel « îndrumat » se alegea pînă la sfîrșit cu ceea ce se nimerea, fără să primească ajutorul ce-l determinase să apeleze la comisie.

O altă latură negativă a muncii comisiilor a fost aceea că o lucrare nu era urmărită în etapele ei. Se prezenta cîte un proiect foarte promițător, toată lumea se entuziasma, era recomandat Fondului Plastic, pentru a fi sprijinit materialicește, iar apoi lucrarea și autorul erau uitați. Surpriza și dezamăgirea comisiei, cît și a autorului, era de nedescris, cînd lucrarea nu intra în expoziție. Trebuie să adaug că artistul respectiv, cu cîteva zile înainte de deschiderea expoziției, era luat cu asalt de cîte două, trei, cinci comisii pe zi care, cu buzele strînse și cu fețele reci de scepticism, plecau din atelierul artis-

tului care eboșa de zor. Această deficiență a existat în special la comisiile de pictură.

Reversul acestui sistem nejust de urmărire a creației se observă în cazul artistului capabil, care prezintă la îndrumare o lucrare greșit concepută. Autorul, cu toate calitățile ce îi sînt cunoscute, este criticat cu multă inimă. Il critică masa de colegi, îl critică președintele comisiei, îl critică întreaga comisie. Atît din conținut cît și din forma lucrării nu mai rămîne nimic în picioare. Totul a fost disecat, forfecat, desființat. « A fost o ședință tare », se spune. Autorul « mulțumește » comisiei, își ia la subțioară lucrarea și pleacă. Și e bun plecat. Nimeni nu mai are timp să se intereseze ce a devenit colegul nostru, ce lucrează, ce a înțeles din întreaga critică. Acest fel de muncă este cu totul dăunător și contrar scopului criticii. Critica este doar o fază a muncii, care trebuie neapărat întregită cu o atitudine de grijă și atenție față da artist, astfel ca acesta să nu fie lăsat singur cu nelămuririle și greutățile sale. Trebuie lichidată cu desăvîrșire practica extrem de dăunătoare care constă din darea de sentințe.

Un alt aspect al neadîncirii muncii critice a fost acela al modificărilor propuse pe unele lucrări, fără ca autorul să înțeleagă sensul acestor modificări, fără să fie convins de rostul lor. Acest stil de muncă, în care critica este însușită mecanic, nu poate fi de folos nimănui.

Adesea, nici spiritul în care funcționau comisiile nu era de natură să creeze o atmosferă prielnică unor discuții vii, generale. Din masa de participanți, puțini și cam aceiași luau parte la discuții. Poate că dacă am fi făcut o analiză serioasă a muncii noastre cu artiștii, am fi aflat că discuțiile erau uneori duse într-un stil rigid, chiar necolegial, stabilindu-se o oarecare distanță între comisie și artiști. Acest lucru nu poate stimula un schimb viu de opinii; sau poate am fi aflat că unii colegi de ai noștri rămîneau cîteodată nemulțumiți de expedierea rapidă a unor lucrări, fără o analiză serioasă. Știm că în ultimul an ședințele s-au ținut în general improvizate, lucrările nefiind triate cu seriozitate, pe importanța problemelor ce le ridicau, nefiind discutate de comisie în prealabil.

Conducerea comisiilor de îndrumare nu a știut să imprime întotdeauna un conținut ideologic și artistic muncii sale și cu timpul s-a transformat într-un oficiu intermediar între artist și Fondul Plastic, îndrumarea devenind doar o acțiune formală, necesară unor artiști exclusiv pentru a obține un împrumut. De aceea majoritatea lucrărilor prezentate la comisia de îndrumare în acest scop, nu erau decît întîmplătoare, neinteresante, neridicînd probleme; discuțiile erau inexistente pentrucă înșiși autorii acestor lucrări nu-și puseseră probleme.

O metodă care, uneori a dat mai bune rezultate, a fost aceea a îndrumării individuale, în atelierul artistului. Dar și aici s-a alunecat tot pe panta muncii « în asalt » dusă în preajma Expoziției de Stat, artistul pînă atunci fiind lipsit de o legătură permanentă cu unii tovarăși din comisie. De asemenea, nu întotdeauna s-a făcut cu atenție alegerea tovarășilor îndrumători, astfel ca ei să aibă cea mai mare autoritate și să se bucure de toată încrederea artistului.

Este o lipsă a Uniunii că în toți acești ani nu a reușit să atragă în muncile cele mai importante (și aceea a îndrumării este o asemenea muncă), un activ mai larg de creatori valoroși. Dacă la secția sculptură (București), la munca de îndrumare a participat permanent întreaga comisie și președintele Uniunii, la celelalte secții acest lucru nu s-a întîmplat. Maeștrii cu experiență bogată necontribuind la îndrumarea creației noastre artistice, noi am îngustat și am redus astfel activitatea îndrumării la un activ relativ restrîns, cu mai puțină experiență. De asemenea, nu pot să nu remarc ce puțină contribuție a adus secția de critică în cadrul activității ce am analizat-o mai sus. Noi nu am știut să-i atragem pe critici în activitatea noastră permanentă, legîndu-i de problemele noastre. Este firesc că atunci cînd nu există o legătură de zi de zi între membrii Uniunii și secții, între critici și secții, între acei tovarăși care formează juriile de primire a lucrărilor în expoziție și comisiile de îndrumare, să apară contraziceri, care crează confuzii în orientarea unora dintre creatori.

Ținînd seama de creșterea sarcinilor ce le ridică astăzi creația, în lumina progreselor artiștilor noștri în Expoziția anului 1953, ținînd seama de problemele complexe ce le ridică metoda realismului socialist, de exigențele mereu crescînde ale creatorilor, precum și ale publicului căruia ne adresăm, conducerea Uniunii va căuta desigur forme noi, corespunzătoare, de muncă. Indrumarea creației trebuie să-și capete adevăratul ei conținut, accentul punîndu-se pe dezbaterea unor probleme arzătoare ale artei, fără a neglija desigur munca individuală, cu artistul, pe lucrare. Planul de activitate al secțiilor Uniunii noastre prevede pe tot timpul anului dezbaterea acelor probleme care frămîntă încă masa de artiști, probleme care așa cum a arătat Expoziția noastră, precum și dezbaterile plenarei, mai constituie încă lipsuri ale creației romînești. Discutarea pe lucrări a compoziției în pictură, grafică și sculptură, a peisajului în pictură și grafica de șevalet, a picturii monumentale, a umorului în caricatură, probleme ale afișului, ale basoreliefului, ale ilustrației de carte sînt așteptate și urmărite cu viu interes de către creatorii noștri, pentru clarificarea unor poziții încă incerte. Organizarea unor expoziții individuale, a unor expoziții interne, colective, pe probleme, vor da loc unor discuții creatoare, vor înlătura confuziile ce mai dăinuiesc, vor ajuta la îndrumarea artiștilor noștri plastici pe drumul realismului socialist, pentru însușirea unei înalte măestrii artistice.



A. MÎLNICOV (U.R.S.S.) Pe ogoarele pașnice — *ulei*

ARTA POPOARELOR IN LUPTA PENTRU PACE

MARIA DUMITRESCU

Pentru toți cei ce au trecut prin sălile Expoziției Internaționale de Artă Plastică, organizată în cadrul concursurilor culturale ale celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților pentru pace și prietenie, desfășurat la București, în luna august 1953, impresiile vii, provocate de această expoziție se păstrează și astăzi aproape cu aceeași intensitate.

In această expoziție, numărul neașteptat de mare al lucrărilor prezentate de către artiștii plastici din cele mai diferite colțuri ale lumii, a îngăduit, chiar și celor care au zăbovit numai pentru puțin timp în fața lucrărilor expuse, să poată avea o înțelegere pe cît de clară pe atît de edificatoare asupra faptului că, în întreaga lume, astăzi, sînt numeroși artiști înaintați, care, cu toată diferența mijloacelor lor de exprimare, sînt uniți între ei prin dorința comună de a sprijini măreața cauză a păcii.

La întîlnirea dintre reprezentanții creației plastice a diferitelor popoare, participanți la Festivalul păcii și prieteniei între popoare, numeroși artiști au vorbit despre căile de dezvoltare ale artei lor, despre ceea ce le însuflețește activitatea creatoare. Cuvintele rostite atunci de sculptorul olandez I. V. Havermans, primite, de toți cei ce le-au ascultat, cu vii aplauze, au definit însuși caracterul acestei întîlniri internaționale a creatorilor plastici progresiști din lume: « Ne-am adunat aici pentru a vedea nu ceea ce ne desparte, ci ceea ce ne unește ». Dorința de pace a popoarelor lumii a strîns laolaltă creația artiștilor din Uniunea Sovietică, din țările de democrație populară, precum și din țările capitaliste. Expoziția a demonstrat cu tărie că numai acea artă care este inspirată din viața și lupta maselor populare este o artă viabilă, o artă care servește poporului și care se bucură de aprecierea deplină a acestuia.

O dovadă concludentă a acestui fapt a constituit-o numărul, impresionant de mare, al vizitatorilor sălilor, în care au fost expuse lucrări ale artiștilor sovietici.

Creată în condițiile unei orînduiri sociale eliberată de exploatare, arta sovietică este o oglindă a vieții libere a popoarelor sovietice, exprimînd ideile mărețe ale epocii construirii comunismului. Bogăția aspectelor vieții popoarelor sovietice și-a găsit întruchiparea într-o mare diversitate de forme. Indeosebi a fost remarcată prezența unui mare număr de tablouri de gen, care dez-

văluie cele mai variate aspecte de viață ale oamenilor sovietici, frumusețea și superioritatea lor morală, complexitatea vieții lor sufletești. Din operele artiștilor sovietici străbătea pînă la privitor o bucurie calmă, optimismul sănătos al oamenilor stăpîni și făuritori ai propriei lor fericiri. Lucrări, ca cea intitulată: « Pe cîmpiile pașnice » de pictorul sovietic A. Mîlnicov, sau « Au făcut o glumă » de N. Danilin, precum și pînzele « Absolventele » de A. Chitaev sau « Ora copiilor la radio » de L. Subco, păreau a fi, peste ani și ani, un răspuns dat cuvintelor lui Gorki, prin care acesta — cu prilejul unei expoziții a pictorilor din R.S.F.S.R. — sfătuia pe artiști: « Ar fi de dorit în primul rînd să fie înfățișați mai mulți copii, în al doilea rînd să se degaje (din lucrări n.n.) o atmosferă de zîmbet, de bucurie sinceră, pe care o întîlnești atît de des în realitatea noastră ».

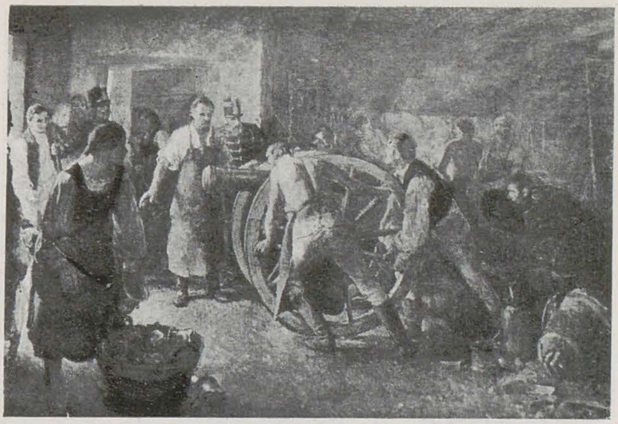
In tabloul lui Mîlnicov, peste cîmpul împestrițat de flori, scăldate în lumina strălucitoare a soarelui de amiază pășește un grup de colhoznice ale căror siluete se profilează puternic pe cerul senin. Din tablou apare, în mod clar și sugestiv, esența vieții noi a poporului sovietic. Pe figurile calme, senine, ale colhoznicelor înflorește un zîmbet izvorît din bucuria vieții pașnice, a muncii împlinite.

Un alt aspect al vieții poporului sovietic îl evocă lucrarea « Tinere absolvente » a pictorului A. Chitaev, lucrare care s-a bucurat, din partea miilor de vizitatori ai expoziției, de o înaltă prețuire. Din acest tablou, realizat în culori vii, nuanțate, cu o lumină strălucitoare, vibrantă răzbate bucuria vieții, tinerețea năvalnică a absolventelor unei școli. Lucrarea dezvăluie într-un chip emoționant conținutul nou al vieții tineretului sovietic. Intregul tablou pare a fi întruchiparea celui mai de seamă gînd pe care-l poartă fiecare tînără din grupul vesel, entuziast, al absolventelor: « Viața e a noastră ».

Tineretului sovietic i-au fost închinate și alte opere de o deosebită valoare. Așa sînt lucrările: « Din nou nota 2 » de F. Reșetnicov, tabloul: « In zori (tineri cercetători) » de V. Gavrilov, « Pe Nipru » de T. Iablonscaia, « Un nou număr al gazetei de perete » de A. Levitin și I. Tulin, « Discuție în jurul notei 2 » de S. A. Grigoriev, « Vine primăvara » de A. Valcov, pînza: « Studenții » de S. N. Sîlnicov, « Pe Ienisei » de L. Cabacioc, etc.

Privite în ansamblul lor, lucrările artiștilor sovietici au dovedit că arta sovietică este o artă pusă fără rezerve în slujba vieții, o artă care poartă cu putere pecetea adevărului, a ideilor înaintate care însuflețesc poporul sovietic în mersul său avîntat spre comunism.

In țările de democrație populară, în anii puterii populare, ani ce au urmat eliberării lor de sub jugul fascist, de sub exploatarea capitalistă, în fața artiștilor s-au deschis largi perspective de dezvoltare: arta în aceste țări a căpătat importanța unei probleme de stat, artiștilor creîndu-li-se condiții din ce în ce mai bune de cultivare și dezvoltare a talentului lor.



DEMJEN ATTILA (R. P. Ungară) Aron Gabor — *ulei*



MARIA MEDVEKA (R. Cehoslovacia) Copiii păcii — *ulei*



D. DASCALOV (R. P. Bulgaria) Copiii Coreei — *ghips patinat*



RUDOLF și FRITZ WAGNER (R.D. Germană) Prietenie — *ulei*



JEAN VÉNITIEN (Franța) Vrem pace — *ulei*



CHARLES WHITE (S.U.A.) Mergem împreună — *desen*

Artiștii din țările de democrație populară au prezentat în expoziție lucrări valoroase oglindind multiplele aspecte ale vieții popoarelor lor.

Un mare număr de lucrări au vădit eforturile artiștilor de a prezenta realist viața, de a da operelor lor un bogat conținut de idei și o formă accesibilă maselor largi.

Tema muncii constructive, eroice, entuziaste, a fost îmbrățișată de numeroși artiști ai țărilor de democrație populară. Așa, de pildă, pictorii bulgari Atanos Jekov, distins cu premiul III și M. Anghelov au reprezentat în tablourile lor aspecte din noua viață industrială a Bulgariei populare. O mare forță emoțională o are sculptura artistului bulgar D. Dascalov « Copiii Coreei », simbol al durerilor și suferințelor pe care le-au avut de îndurat, de-a lungul multor luni de război, copiii coreeni.

Alături de această lucrare, distinsă cu premiul I în cadrul concursurilor Festivalului, lucrarea pictoriței cehoslovace, Maria Medveka « Copiii păcii », reprezintă un moment plin de semnificație din viața de astăzi a copiiilor Republicii Cehoslovace. Pînza înfățișează un « spectacol » al unui mic teatru de păpuși, organizat de un grup de pionieri, pentru cei mai mici decît ei. Pe chipul micilor spectatori se vede veselia și interesul cu care urmăresc jocul păpușilor, tabloul întrunind juste și valoroase calități de observație asupra vieții, de adîncă pătrundere psihologică.

Dintre numeroasele lucrări ale artiștilor maghiari, prezente în Expoziția Internațională s-au remarcat — prin felul cum oglindesc viața din trecut și de astăzi a poporului din Republica Populară Ungară — lucrările aparținînd lui Demjen Attila, Batári Maria și Kornel Szentgyörgyi. Lucrarea « Aron Gabor », distinsă cu premiul I, a pictorului Demjen Attila a evocat într-o scenă plină de dinamism și veridicitate, un episod din trecutul de luptă al poporului maghiar pentru independența sa națională. Vieții noi a poporului vecin și prieten, tînăra pictoriță Batari Maria i-a închinat lucrarea sa de diplomă, înfățișînd « Elevele unei școli profesionale »; pictorul Kornel Szentgyörgyi a surprins în tabloul « Pe stadion după muncă » un aspect din viața sportivilor maghiari; iar sculptorul Kiss Istvan a evocat voința de pace, în lucrarea sa distinsă cu premiul III.

In amintirea fiecăruia dintre vizitatorii Expoziției Internaționale se păstrează imaginea celor doi muncitori, prezentați de pictorul N. Kolberg din R. D. Germană în lucrarea « Pichet de grevă în Germania Occidentală », lucrare distinsă, în cadrul concursurilor, cu premiul III. Făcînd din lucrarea sa un act de solidarizare cu mișcarea grevistă a muncitorilor din Germania Occidentală, pictorul N. Kolberg se situează pe poziția artistului militant pentru cauza libertății și unității poporului său.

Artiștii plastici ai țării noastre au prezentat numeroase lucrări în Expoziția Internațională a Festivalului.

Indreptarea artei noastre către o reprezentare tot mai adevărată, mai convingătoare, a realității noastre a fost apreciată de publicul vizitator și de către Juriul Expoziției, compus din reprezentanți a numeroase țări. Mărturie a acestui fapt a constituit-o numeroasele distincții primite de artiștii plastici de la noi în cadrul concursului Festivalului. Astfel, premiul I pentru pictură l-a obținut lucrarea « Episod din lupta antifascistă » de Mimi Șaraga, iar grupul statuar « Eroii muncii » de Ernest Kaznovschi a fost distins cu premiul I pentru sculptură. In domeniul graficei s-au remarcat o serie de lucrări valoroase ca: afișul colectivului Dralco « București locul de întîlnire al tineretului » (premiul I), afișul « Noi cerem pace » de Cova Iosif (premiul II), peisajele în acuarelă de Maria Constantin (premiul II), desenele de J. Perahim (premiul III).

Intelectualitatea progresistă din țările capitaliste, desfășoară astăzi, alături de oamenii de cultură ai lagărului democrat, o largă și activă participare în lupta pentru pace. Din această mișcare fac parte și un mare număr de pictori, sculptori și graficieni. Prin opere, care reflectă năzuința de pace a popoarelor lor, artiști cunoscuți, ca de pildă Picasso, Vénitien, Fougeron, Derek Chittok, sprijină această mișcare populară. Participarea la această acțiune, la lupta pentru eliberarea națională, pentru cîștigarea de drepturi democratice, împotriva politicii de discriminare rasială a ajutat pe mulți artiști din apus să se apropie de popor, de frămîntările și năzuințele lui. Această apropiere de popor nu a rămas pentru artiștii progresiști din apus lipsită de roade, ci ea și-a găsit un ecou tot mai profund în creația lor. Ei înțeleg astăzi că arta nu poate sta departe de frămîntările maselor populare, de lupta acestora, fapt care constituie desigur una dintre cele mai însemnate cuceriri ale culturii progresiste din țările capitaliste. Pentru a putea sluji poporul, mulți artiști înaintați din apus se străduiesc să realizeze opere de artă care să poată fi înțelese și apreciate de acesta.

Numeroși artiști din apus caută să se elibereze de influențele curentelor decadente — care în unele lucrări sînt încă destul de vizibile — și tind către o reprezentare din ce în ce mai veridică a naturii, a realității înconjurătoare.

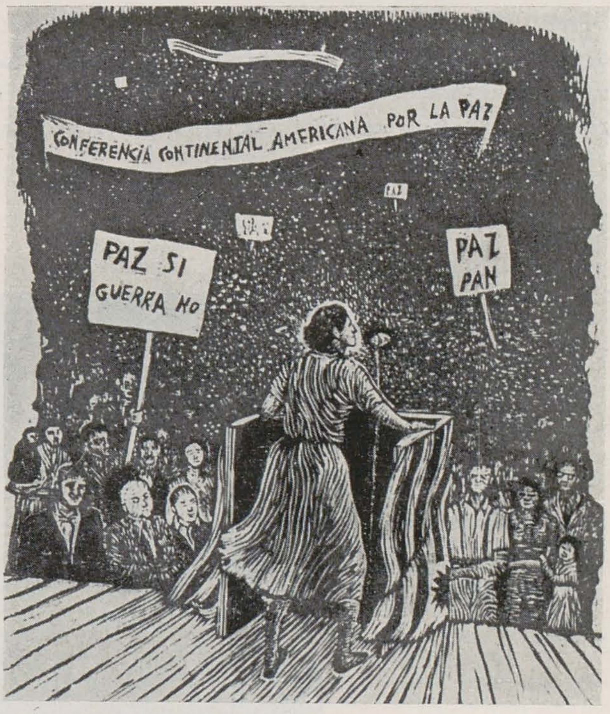
Mai ales în creația unor artiști din Danemarca, Belgia și Germania Occidentală, rămînerea în urmă a formei de exprimare, față de conținutul de viață înfățișat, s-a resimțit în mare măsură.

Apropierea de popor, comunicarea directă cu masele largi prin intermediul creației, a fost ținta unui mare număr de artiști înaintați din Franța și Anglia.

Legătura artiștilor francezi cu viața de luptă a poporului a deschis creației lor plastice largi perspective de dezvoltare. Lucrările artiștilor francezi, prezentate la Expoziția din timpul Festivalului, ca de pildă tabloul « Noi vrem pace » al pictorului Jean Vénitien, lucrarea « Felahi » a pictorului francez Emile, căruia i s-a de-



DEREK CHITTOK (Anglia) Arestarea conducătorilor docherilor în 1951 — *ulei*



GLORIA ROMIGUEZ (Brazilia) Pace, nu război — *gravură*



CLEM MILWARD (Australia) Semnături pentru pace — *ulei*

cernat premiul II, pînza pictorului Zuka « Intîlnire la Festival », lucrări mult apreciate de public, au dovedit noua poziție de artiști-militanți a unor pictori ai Franței.

Mișcarea pentru pace a poporului englez ca și lupta clasei muncitoare din Marea Britanie au fost ilustrate prin imagini vii și expresive, puternic realiste, în lucrările: « Arestarea conducătorilor docherilor în 1951 » aparținînd lui Derek Chittok, în pînza lui Geri Morgan « Dansatori la Festival », în afișul « Pace pentru copii », semnat de S. Dowell, căruia i s-a acordat premiul I, sau în gravura lui Toni Lowel « Fondul de ajutor al docherilor », distins cu premiul I al lucrărilor de gravură.

In rîndul artiștilor progresiști din Apus, ale căror lucrări au dezvăluit tendința pronunțată de apropiere de popor, de aspirațiile lui s-au înscris și graficieni ca: A. Leschoschek cu lucrarea sa « Greva tinerilor », Mirabelle Saro (Italia) care a primit premiul I pentru desen, Rina Lazo din Guatemala a cărei gravură intitulată « Reforma agrară », distinsă cu premiul I, reprezintă un moment însemnat din viața poporului său, precum și artistul mexican Garcia Burtos al cărui afiș este îndreptat așa cum însuși titlul său spune: « Impotriva intervenției străine ».

* * *

Expoziția Internațională a celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului a constituit unul dintre cele mai importante schimburi culturale între popoarele care, prin realizările lor artistice, au mărturisit dorința comună de pace a maselor populare de pretutindeni. Pacea și prietenia între popoare au unit între ei, artiști din toate colțurile lumii care, pe același grai al imaginilor artistice, au vorbit omenirii despre cele mai înalte năzuințe ale sale.

Expoziția Internațională a confirmat întru totul cele mărturisite de scriitorul progresist cuban, Juan Marinella: « Cea mai înaltă datorie a gînditorului de astăzi este să istorisească într-un stil frumos și clar felul în care se unesc și se organizează forțele omenirii pentru a învinge războiul. *Arta și știința au datoria să servească în primul rînd viața*. Aceasta înseamnă că trebuie să servească în primul rînd cauza păcii ».



ERNEST KAZNOVSCHI (R.P.R.) Muncitori — *ghips*

RECENZII

ALBUMUL «MAEȘTRII PICTURII ROMÎNEȘTI ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE»

Studiile de valorificare științifică a patrimoniului nostru plastic nu sînt încă de ajuns de prezente în publicistica noastră, deși cercetători în acest domeniu nu ne lipsesc (avem doar un Institut de Istoria Artei al Academiei R.P.R., care desfășoară o intensă activitate), iar masele largi de cititori arată un interes mereu sporit pentru problemele artelor plastice.

Este de aceea cu atît mai bine venită apariția primului volum din «Maeștrii Picturii Romînești în Muzeul de Artă al Republicii Populare Romîne», publicat de E.S.P.L.A., în vara trecută, în condiții grafice care depășesc tot ceea ce s-a făcut la noi în această direcție, în ultimii ani. Volumul cuprinde 70 planșe în negru și 7 în culori, însoțite de texte explicative, redactate de Ionel Jianu și Ion Frunzetti, care îmbrățișează întreaga dezvoltare a picturii noastre laice, de la origini pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Metoda de prezentare aleasă ni se pare potrivită cu scopul acestei publicații, menită a fi în primul rînd o lucrare de inițiere în istoria picturii romînești. Textele explicative, redactate în genere cu îngrijire, aducînd în multe cazuri informație științifică nouă, bazată îndeosebi pe cercetările Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R., reprezintă un comentariu util al operelor reproduse în volumul, care capătă astfel un caracter mai popular. Se dau indicații biografice asupra artiștilor, precum și lămuriri cu caracter general cu privire la condițiile economico-sociale în care s-a desfășurat istoria artei noastre, subliniindu-se totodată elementele care constituie specificul plastic al fiecărei lucrări. Evoluția diferitelor genuri, portretul care predomină în pictura noastră din prima jumătate a secolului trecut, compoziția istorică ivită în anii de afirmare a conștiinței noastre naționale, în preajma luptelor pentru Unire și Independență, peisajul, pictura de gen, natura moartă, sînt de asemenea urmărite în mod critic, în legătură cu împrejurările care au determinat dezvoltarea lor. De la portretul convențional, limitat la pitorescul costumului și la reproducerea superficială a trăsăturilor, așa cum îl întîlnim în opera unui Chladek de pildă, se trece la portretul mult mai complex, tinzînd să evoce întreaga lume interioară a modelului, pe care l-au realizat cei dintîi pictorii din generația de la 1848, după cum de la compoziția istorică, încă șovăitoare în ce privește alegerea izvoarelor de inspirație și măestria artistică, la Constantin Lecca, se ajunge la acele culmi ale genului pe care le datorăm unor maeștri ca Theodor Aman și Nicolae Grigorescu.

Alegerea operelor reproduse în album, problemă atît de importantă atunci cînd este vorba de o publicație bazată în primul rînd pe imagini, a fost făcută în majoritatea cazurilor în chip judicios. Este bună ideea de a începe cu primii artiști care au contribuit la dezvoltarea picturii noastre realiste din secolul al XIX-lea, cu acei «zugravi de subțire» atît de puțin cunoscuți încă și atît de nedreptățiți de vechea noastră istoriografie artistică. Alături de Nicolae Polcovnicul ar fi trebuit să figureze însă moldovenii Eustație și Balomir, amîndoi reprezentați în Galeria Națională prin opere de o reală valoare artistică. S-ar fi putut renunța în schimb la Autoportretul lui Pîrvu Mutu (Sec. XVII), care aparține unei alte epoci artistice, fără legătură directă cu arta meșterilor laici de la începutul secolului XIX și care nu figurează în Galeria Națională, decît sub forma unei copii recente după vechea frescă de la Biserica din Bordești.

Dintre străinii care au avut un rol în istoria artei noastre, desfășurînd o îndelungată activitate în țară, sau luînd parte la organizarea învățămîntului artistic, alcătuitorii albumului s-au oprit, pe bună dreptate, la Chladek și la Schiavoni, cărora li s-ar fi putut adăuga și N. Livaditi, revoluționarul italian refugiat la noi, în atelierul căruia a lucrat o vreme și Ion Negulici. Urmează apoi grupul pictorilor care au participat la Revoluția de la 1848 — Negulici, Rosenthal și Iscovescu. La cel dintîi s-ar fi putut insista mai mult asupra activității sale revoluționare, din anii care au premers revoluției, din timpul revoluției însăși, și, apoi, din epoca exilului, cînd pictorul, împărtășind poziția justă a lui Bălcescu, s-a desolidarizat de fracțiunea individualistă a lui Eliade. S-ar fi putut cita aici un fragment din scrisoarea adresată de Negulici acestuia din urmă în 1851, în care răzbate patriotismul sincer al unui luptător adînc legat de cauza poporului.

Așezat după momentul 1848, Lecca apare diminuat, anacronic, printre artiștii unei alte generații, veniți după începuturile făcute de el cu două decenii înainte. Inimosul pictor muntean și-ar afla de aceea mai bine locul alături de Chladek și Schiavoni, cu care este contemporan în perioada ascendentă a activității sale artistice. Pictura istorică a lui Lecca putea fi reprezentată de altfel mai bine prin «Uciderea lui Mihai Viteazul», compoziție datînd din 1845, decît prin «Bogdan cel Orb și Radu cel Mare», lucrare tîrzie, din 1857, și mult inferioară celei dintîi din toate punctele de vedere. La rîndul său, Gh. Tăttărescu ar fi trebuit să fie așezat îndată după grupul celor trei pictori revoluționari, de care îl apropie atît năzuințele sale de patriot și de artist, cît și meritul de a ne fi lăsat admirabilul portret al lui N. Bălcescu. Dintre operele elevilor «clasului de zugrăvitură» întemeiat de Asachi la Academia Mihăileană, albumul înfățișează un portret de Gh. Panaiteanu-Bardasare, căruia ar trebui să i se alăture neapărat portretul pictorului Gh. Năstăseanu de Gh. Lemeni, intrat în vremea din urmă în colecțiile Muzeului de Artă R.P.R. Capitolul artiștilor așezați înainte de Aman, este întregit cu Szathmari, Trenk și Volkers (ortografiat în chip eronat Völkers). Dacă Szathmari este romîn ardelean, iar Trenk, deși străin, și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în țară, murind, după aproape patru decenii de activitate desfășurată la noi, Volkers care ne-a vizitat numai în cîteva rînduri, nu avea însă ce căuta printre maeștrii picturii romînești, pentru simplul motiv de a fi pictat cîteva subiecte pitorești din viața satelor noastre, într-o vreme cînd Aman și Grigorescu se aflau în plină activitate creatoare.

Prezentarea marilor clasici ai picturii noastre din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Aman, Grigorescu și Andreescu, ocupă o bună parte a volumului. Mai ales aici, textele sînt scrise mai viu, iar conținutul operelor este analizat mai adînc, cu o mai atentă urmărire a fenomenului plastic. La Aman lipsesc totuși unele aspecte ale creației pictorului, care fac ca imaginea oferită de cele șapte planșe, pe care i le consacră albumul, să nu fie îndeajuns de cuprinzătoare. Ne gîndim în deosebi la acele mici compoziții de gen, pictate de artist în tinerețe și spre sfîrșitul vieții, la scenele de interior și la colțurile de grădină, din care Aman a știut să facă adevărate modele de interpretare realistă. Textul explicativ al Autoportretului sau al compozițiilor istorice, ar fi putut sublinia pe de altă parte într-o mai mare măsură legăturile lui Aman cu Revoluția de la 1848 și, în deosebi, hotărîtoarea influență exercitată asupra acestuia de N. Bălcescu, fie direct, în anii de exil de la Paris, fie prin intermediul studiilor și textelor de cronici publicate în Magazinul Istoric pentru Dacia, din care pictorul își făcea extrase păstrate și astăzi la Biblioteca Academiei R.P.R. Opera de tinerețe a lui Grigorescu este de asemenea reprezentată într-o prea mică măsură. «Întoarcerea de la cîmp» și unul din chipurile de țărănci, (poate tocmai acela care a fost reprodus în culori), puteau face loc astfel «Interiorului de grajd», «Muncitorului» și «Evreului cu caftan» de la Galeria Națională. Textele privitoare la Grigorescu ar fi trebuit să folosească mai larg cartea lui Al. Vlahuță, care constituie încă unul din izvoarele de bază pentru studiul vieții și operei marelui pictor. Pentru Andreescu nu se dă, nu știm de ce, decît o singură reproducere în culori, în timp ce pentru Aman sînt patru, iar pentru Grigorescu trei.

Cîteva cuvinte și despre prezentarea grafică a volumului. Este, fără îndoială, una din cele mai frumoase realizări ale editurilor noastre. Formatul este bine ales, tiparul destul de îngrijit, iar calitatea reproducerilor în negru adesea excelentă, cu excepția cazurilor cînd s-a abuzat de retuș, întărindu-se liniile pînă la denaturarea desenului. Planșele în culori nu sînt însă toate la același nivel: «Capul de fată» de Andreescu, și mai ales, compoziția «Fete lucrînd la poartă» de N. Grigorescu, sînt departe de a sugera armonia cromatică a originalelor, oferind dimpotrivă apropieri imposibile de tonuri disparate. Coperta, de I. Lessen, este echilibrată și sobră. Regretăm însă că motivele alese pentru împodobirea volumului nu sînt inspirate de specificul artei noastre.

Volumul publicat de E.S.P.L.A aduce indiscutabil o contribuție de preț la cunoașterea artei noastre clasice și așteptăm și mai multă inițiativă în această direcție, în viitor. Ne întrebăm însă dacă, pentru început, n-ar fi fost mai bine să se fi pornit cu o prezentare întemeiată pe cuprinsul tuturor colecțiilor noastre publice, care ar fi oferit o imagine și mai completă a creației maeștrilor artei romînești?

REMUS NICULESCU

DIN ISKUSSTVO

Note rezumative

ARTA INDIANĂ IN ZILELE NOASTRE

A. Zamoşkin *Nr. 1/1953*

Autorul articolului ne arată că, deşi India este o ţară colonială, arta populară s-a dezvoltat necontenit. Incepînd cu sec. XIX, odată cu răspîndirea noilor idei ale eliberării naţionale, apare şi o artă nouă, cu caracter realist. A. Zamoşkin face apoi un scurt istoric al dezvoltării artei indiene, oprindu-se pe scurt asupra unor opere, cum ar fi ale lui: Aşid Haldar, Mukul Dei şi alţii. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, în India s-a manifestat un puternic avînt al luptei de eliberare naţională. Acest lucru s-a reflectat în mare măsură şi în arta indiană. Anii 1920—1930 au fost ani de întărire a curentului realist în artă. Acum îşi desfăşoară activitatea pictori ca Atula Bose, Gobardhan Aşa, Acerkar şi alţii. Urmează o amplă prezentare a celor mai importante opere ale acestor pictori democraţi.

După sfîrşitul celui de al II-lea război mondial, India a fost împărţită în două ţări: Uniunea Indiană şi Pachistan. Raportul de forţe dintre diferitele clase s-a schimbat esenţial, clasa muncitoare situîndu-se în fruntea luptei naţionale de eliberare a popoarelor indiene. O serie de scriitori şi pictori s-au grupat în jurul revistei săptămînale progresiste Cross Roads, organ de luptă pentru pace al intelectualităţii indiene. Artiştii indieni, pătrunşi de o adîncă dragoste faţă de om, au pus întreaga lor artă în slujba poporului, făurind o artă nouă pe înţelesul întregului popor. Sînt prezentate cîteva dintre cele mai reprezentative lucrări ale pictorilor: M. Acerkar, pictorului şi sculptorului D. P. Roi Cioudri, V. S. Gurdjara şi alţii.

Articolul se ocupă apoi de problema colaborării culturale dintre U.R.S.S. şi India. Expoziţia Artei Clasice Ruse şi Sovietice, care a avut loc în India în anul 1952 s-a bucurat de un deosebit succes. Această expoziţie a trezit un viu interes din partea poporului indian pentru Uniunea Sovietică şi arta sovietică. In încheiere sînt cuprinse o serie de păreri elogioase ale unor oameni de seamă ai vieţii artistice din India, asupra artei sovietice.

SITUAŢIA ŞI SARCINILE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

Nr. 1/1953

Articolul prezintă o dare de seamă asupra dezbaterilor care au avut loc la Moscova cu prilejul celei de a XIII-a plenare a Comitetului Organizatoric al Uniunii Artiştilor Plastici din U.R.S.S. In cadrul plenarei s-a citit un amplu raport asupra « situaţiei şi sarcinilor criticii de artă sovietice » întocmit de A. Zamoşkin, I. Kolpinski, P. Nikiforov şi C. Sitnik.

In raport s-a accentuat, în mod deosebit, asupra importantului rol ce-i revine criticii în dezvoltarea artei, în lichidarea lipsurilor existente. Sarcinile importante ale criticii sînt: analizarea, generalizarea şi răspîndirea largă a tuturor succeselor dobîndite de realismul socialist; lupta hotărîtă pentru un înalt conţinut de idei şi pentru măestria profesională a lucrărilor artiştilor plastici sovietici, criticarea principială şi intransigentă a lipsurilor şi mai cu seamă a tuturor rămăşiţelor formaliste şi naturaliste, care mai dăinuie în artă. Această critică principială şi intransigentă a lipsurilor trebuie să se îmbine cu scoaterea în evidenţă, cu accentuarea a ceea ce este pozitiv şi valoros într-o operă artistică. Raportul a arătat că critica sovietică nu este încă la înălţimea sarcinilor care-i revin. Aceasta se datoreşte mai multor cauze printre care sînt de subliniat: slaba bază teoretică pe care se sprijină critica, insuficienta prelucrare şi dezvoltare a problemelor esteticii realismului socialist, superficialitatea cu care cunosc unii critici realitatea socialistă.

După ce analizează pe larg aceste lipsuri, raportul arată în continuare că şi presa de specialitate, ziarele « Iskusstvo », « Sovietscoe Iskusstvo », ca şi alte ziare republicane sau regionale nu au combătut suficient aceste lipsuri.

Ocupîndu-se apoi de problema pregătirii noilor cadre de critici, raportul a subliniat o serie de lipsuri existente şi în acest domeniu.

Luarea unor măsuri practice pentru remedierea tuturor lipsurilor semnalate, nu va duce la îmbunătăţirea situaţiei, dacă criticii nu vor desfăşura, în primul rînd, din plin critica şi autocritica, contribuind pe această cale la lichidarea tuturor acestor lipsuri.

După raport, au urmat discuţii. In cadrul dării de seamă au fost prezentate pe larg problemele atinse în aceste discuţii şi anume: problema tipicului, a lipsei de colaborare dintre critici şi creatori, necesitatea cunoaşterii vieţii de către critici, nivelul profesional scăzut, tendinţa criticii de a cocoloşii uneori anumite lipsuri, ş.a.

UN MARE PICTOR SPANIOL

125 de ani de la moartea lui Francisco Goya

I. Kolpinski *Nr. 2/1953*

Goya îşi începe activitatea artistică în jurul anului 1770, lucrînd pentru manufactura regală. Caracterizînd opera lui Goya, în general, autorul articolului arată că pictorul exprimă nu numai personalitatea modelului, ci şi simpatia sa faţă de model, simpatie care se comunică spectatorului. Marele pictor îşi iubea poporul cu atîta pasiune, încît pictura sa, prin galeria de figuri care o compun, ne dezvăluie caracterul poporului spaniol. Lucrările sale nu înfăţişează numai figuri pozitive, eroi populari, ci întîlnim în ele satirizate cu vehemenţă personaje monstruoase care simbolizează tîmpenia, răutatea şi făţărnicia religioasă a claselor stăpînitoare. Printre acestea din urmă, articolul citează portretul lui Carol al IV-lea şi al soţiei sale.

Articolul se ocupă apoi de seria de lucrări intitulată « Capricii » şi ne arată rolul pe care îl joacă textul şi cum trebuie înţelese anumite piese (în număr de 80) ale acestei serii de gravuri. Părerea criticii burgheze, după care Goya ar fi un pesimist, este respinsă de autorul articolului. Atitudinea pictorului poate fi dimpotrivă caracterizată ca expresie a acelei indignări juste, proprii umaniştilor; ea este ce e drept lipsită de încredere în deznodămîntul revoluţionar, dar nu cuprinde decepţie cu privire la om, la forţele lui spirituale.

Perioada luptelor de eliberare duse de poporul spaniol împotriva armatelor cotropitoare ale lui Napoleon inspiră pictorului pînzele: « Revolta de la Puerta del Sol » şi « 2 Mai ». Ceea ce au comun aceste lucrări — după Kolpinski — este că ambele exprimă superioritatea forţelor poporului asupra călăilor săi.

Din seria intitulată « Grozăviile războiului », sînt pomenite lucrările: « Asta am văzut-o », « Peste putinţă de a înţelege » şi mai ales « Ce curaj », în care se preamăreşte eroismul unei femei din popor.

« Vulturul setos de sînge » este o lucrare satirică împotriva lui Napoleon. Ultimele tablouri de valoare create de artist şi dintre cele mai bune — arată articolul — sînt: « Fata cu ulciorul » şi « Portretul unui băiat », nepotul artistului.

PROBLEMELE MOŞTENIRII ARTISTICE ŞI LUPTA PENTRU MĂESTRIA REALISTĂ IN ARTA CONTEMPORANĂ PROGRESISTĂ FRANCEZĂ

V. Procofiev *Nr. 2/1953*

Nevoia unei orientări noi în artă, spune autorul articolului, apare în Franţa îndată după terminarea războiului; arta trebuie să devină populară, trebuie să aibă un rol social şi legături adînci cu poporul. Autorul articolului aminteşte apoi raportul prezentat de Laurent Casanova în plenara a XI-a a C.C. al Partidului Comunist Francez, cînd se arată că expresionismul, suprarealismul, pictura abstractă nu sînt nici vii, nici actuale. Autorul vorbeşte apoi despre un articol al lui Fougeron, în care acesta combate formalismul pe care-l socoteşte ca un duşman al artei. Creatorii trebuie să ţină seama de indicaţiile lui Maurice Thorez, secretar general al P.C.F., care îi îndeamnă să restabilească legăturile cu vechile tradiţii ale artei clasice şi să combată formalismul, pentru care arta începe acolo unde tabloul încetează de a avea un conţinut. Astfel, arată autorul articolului, apare neorealismul, reprezentat între alţii prin Boris Taslitzki şi Fougeron.

Dintre pictorii din trecut, tînăra şcoală ia ca modele de inspiraţie operele lui David şi Géricault a căror creaţie este legată indisolubil de menirea ce revine artei în lupta între forţele progresului şi acele ale reacţiunii. Din acest punct de vedere, constată autorul articolului, mulţi artişti progresişti, între care şi Taslitzki, Pigon, cîteodată chiar şi Fougeron, continuă a pune accentul pe istovirea fizică a omului, pe tragedia lui. Ei înfăţişează oameni striviţi de viaţă. In continuare, articolul arată că epoca de influenţă a formalismului, care s-a întins peste o jumătate

de veac, a lăsat urme adînci, așa că pictorii francezi trebuie să se apuce să studieze cu seriozitate bazele artei lor: anatomie, desen, perspectivă; să fugă de schematism, să dea figurilor o individualitate. Autorul articolului combate la pictorii francezi tendința de fotografism, anecdotism și literaturism.

EXPOZIȚIA UNIONALĂ
(1952—1953)

PICTURA DE GEN

N. Dmitrieva *Nr. 2/1953*

Prin pictura de gen, autoarea înțelege reprezentarea vieții de toate zilele, din care se desprinde frumusețea morală a omului sovietic, ori unde s-ar afla; dar în același timp trebuie redate și aspectele negative, care mai există încă în societatea sovietică. Una din caracteristicile artei sovietice, arată autoarea, este partinitatea ei, partinitate care trebuie să se îmbine organic cu conținutul concret. In pictura de gen, întrebarea care se pune este: ce valoare educativă are tabloul respectiv, ce sentimente trezește el în inima spectatorului?

In lumina acestor considerații teoretice, autoarea socotește drept realizate lucrările intitulate: « La revărsatul zorilor » de V. Gavrilov și « Studenții » de S. Sîlnicov. Vorbind de pictorul B. Nemenski autoarea arată că deși liric, aproape elegiac, el nu cade în sentimentalism, chiar atunci cînd își alege tema « Sora de spital ».

In materie de umor, Dmitrieva se oprește la pînza lui F. Reșetnikov, intitulată « Din nou nota 2 » și la lucrarea « Un număr nou al gazetei de perete », de A. Levitin și I. Tulin. Ar fi dorit ca în expoziție să fie reprezentată pe lîngă umorul blînd și satira usturătoare. Un artist de mare valoare este după părerea recenzentei, N. Kabakov. Pînza lui, intitulată « Pavlic Morozov » denotă reale posibilități, deși tratarea temei lasă de dorit.

In continuarea articolului artiștii sînt îndemnați să creeze personaje pozitive, atrăgătoare, omenești.

După ce citează o serie de lucrări, Dmitrieva se oprește asupra tabloului « Izvorul » de Plastov, pe care-l socotește în bună măsură realizat, spre deosebire de cealaltă lucrare a sa « Evenimentele din Coreea », care este slabă. Serioase obiecții, în ceea ce privește concepția, ridică tabloul « In noua locuință » de A. Laktionov.

Autoarea consideră expoziția ca un eveniment artistic îmbucurător.

* * *

SCULPTURA

I. Kolpinski *Nr. 3/1953*

Analizînd în cuprinsul articolului cele mai de seamă lucrări de sculptură expuse în cadrul Expoziției Unionale de Arte Plastice (1952—1953), I. Kolpinski arată că una din sarcinile de seamă ale sculpturii sovietice constă în redarea chipului omului simplu sovietic, constructor al socialismului. O lucrare care a fost consacrată acestei teme este aceea a sculptorului Ocsan Suprun întitulată « Partizana ». Ea redă chipul simplu al unei femei sovietice, plin de forță lăuntrică și bărbăție. Lucrarea sculptorului Suprun dovedește, odată mai mult, faptul că figura omului sovietic nu poate fi redată pe calea înfățișării unor tipuri idealizate, ci pe aceea a dezvăluirii totale a întregii bogății sufletești a omului, pe calea înfățișării reale a celor mai de seamă trăsături ale caracterului său. Analizînd în continuare lucrările expuse în cadrul expoziției, articolul se oprește asupra lucrării sculptorilor V. Muhina, V. Aghibalov, V. Fedcenko, înfățișînd pe Uliana Gromova, Erou al Uniunii Sovietice, asupra lucrării sculptorului A. Faidiș, dedicată lui P. Krivonos, Erou al Muncii Socialiste. Dintre sculpturile expuse, remarcă articolul, nu toate se află la nivelul celor citate pînă acum. Astfel, portretul campionului ucrainian de box M. Rozgon, de sculptorul I. Gonciar, artist cu reale posibilități, este prozaic, lucrat neglijent, lipsit de expresie. Dintre operele meritorii, articolul citează lucrarea lui V. Țigal, « Voluntar din popor », înfățișînd chipul unui luptător pentru pace și democrație. In mod deosebit, autorul articolului se oprește asupra sculpturilor expuse de N. Nikogosian: Portretul academicianului Zelinski, portretul artistei Macarova. Analizînd în mod amplu lucrările prezentate de acesta, articolul arată că sculptorul a înregistrat progrese simțitoare în activitatea sa. In încheiere, articolul conchide că sculptura sovietică a obținut frumoase succese. Ea trebuie să lupte cu hotărîre împotriva tuturor lipsurilor existente.

* * *

PEISAJUL

B. Nikiforov *Nr. 3/1953*

Au trecut doi ani — scrie B. Nikiforov, la începutul articolului său — de cînd ziarul « Pravda » a arătat că pictorii peisagiști trebuie să reflecte în operele lor grandioasele transformări petrecute în natura patriei sovietice. Lucrările prezentate în acești doi ani, cît și cele expuse în Expoziția de Arte Plastice din anul 1953 relevă însă că pictorii sovietici au înregistrat prea puține succese pe acest drum.

Arta realismului socialist cultivă cele mai felurite genuri de peisaje: lirice, epice, peisaje ale naturii liniștite, peisaje industriale. Dar fiecare dintre ele trebuie să fie pătruns de suflul contemporaneității, trebuie să exprime dragostea omului sovietic pentru patria sa. Aprecierea estetică a unui fenomen al naturii nu poate presupune o atitudine de nepăsare a artistului față de acest fenomen, nu poate presupune o indiferență a artistului în alegerea unuia sau altuia dintre peisaje. Faptul că aceste realități nu sînt suficient de bine însușite de către pictorii peisagiști, duce la alegerea de către aceștia a unor peisaje întîmplătoare, care, deși larg răspîndite în natură, nu poartă amprenta tipicului, nu reflectă adevărata față a patriei sovietice. O acțiune negativă asupra peisagiștilor sovietici a jucat-o curentul impresionist, care se face simțit și în pînzele expuse în cadrul expoziției.

Pictorii sovietici se inspiră prea puțin din acele locuri în care transformările petrecute pe pămîntul și natura Țării Sovietice au lăsat o amprentă deosebit de puternică. B. Nikiforov trece apoi în revistă cele mai de seamă lucrări ale expoziției din domeniul peisajului și se oprește asupra lucrărilor lui A. Grițai, V. Puzîrcov, V. Krainev, I. Poliaski, L. Brodsco, V. Dimitreski, B. Iacovlev, S. Gherasimov, G. Segal și alții.

In încheiere, articolul arată că peisagiștilor sovietici le revine o sarcină deosebit de importantă în educarea estetică a omului sovietic.

DESPRE SPIRITUL INOVATOR AL LUI FEDOTOV IN PICTURA DE GEN

M. Rakova *Nr. 5/1953*

După o scurtă prezentare a curentelor care au dominat pictura rusă în perioada premergătoare apariției lui Fedotov (școala venețianoviștilor) autoarea se ocupă de elementul nou, inovator, pe care l-a adus în pictură penelul viguros al lui P. A. Fedotov.

Opera lui Fedotov deschide o nouă etapă în pictura de gen rusă — ea pune bazele realismului critic. Astfel, pictura de gen trece de la afirmarea valorilor pozitive din realitatea socială a timpului, la studierea ei critică, la dezvăluirea contradicțiilor și viciilor existente în această realitate.

Și, într-adevăr, analizînd realitatea socială a Rusiei din vremea țarului Nicolae I., Fedotov descoperă sub pojghița exterioară a firescului, care îmbracă fapte și stări în aparență banale, esența lor tragică. El vede inegalitatea socială și morală a oamenilor, putreziciunea claselor dominante și a funcționarilor superiori ai aparatului de stat, totala lipsă de concordanță între adevăratele calități ale omului și locul pe care-l ocupă el în societate. De aceea, spre deosebire de predecesorii săi în pictura de gen (Tropinin, Venetianov), Fedotov urmărește să prezinte în tablourile sale diversele fenomene ale vieții, în mod multilateral, să dezvăluie contradicțiile lor, să scoată la iveală caracterul lor tragic, deseori neobservat de oameni. Tocmai în acest fel de a privi lucrurile, în această manieră de plasticizare a ceea ce este ascuns, dar reprezintă esența, rezidă spiritul inovator al lui Fedotov.

Tablourile lui Fedotov « Encore et encore », « Proaspătul cavaler » și mai ales « Maiorul în pețit » aduc în pictura rusă o temă narativă complexă, un subiect amplu dezvoltat. Pentru prima oară subiectul devine un mijloc de dezvăluire a esenței realității sociale, pentru prima oară el începe să fie întemeiat pe corelația activă între toate personajele, corelație pe fondul căreia se profilează adevăratul lor caracter, ceea ce în marea majoritate a cazurilor este ascuns ochiului omenesc. Fedotov aduce în pictura de gen subiectul bazat pe conflicte, ceea ce îi permite să dezvăluie ciocnirea dintre elementele pozitive și cele negative ale vieții.

DESPRE ILUSTRAȚIILE LUI ȘMARINOV PENTRU ROMANUL LUI L. N. TOLSTOI « RĂZBOI ȘI PACE »

A. Laptev *Nr. 6/1953*

Pictorul D. Șmarinov se ocupă de mai mulți ani cu ilustrarea romanului lui L. N. Tolstoi « Război și pace ». Inainte de a trece la lucru, D. Șmarinov a studiat datele istorice, locurile, a cercetat literatura, armele, îmbrăcămintea epocii. A făcut călătorii, a vizitat palatul-muzeu Ostanchino, cîmpul de luptă de la Borodino, a fost la Iasnaia Poliana, studiind absolut tot ce se referea la opera marelui clasic rus. A început să facă schițe și apoi compoziții, consultînd în permanență opera lui Tolstoi. Autorul face o critică compozițiilor lui D. Șmarinov și găsește că nu toate tablourile lui sînt reușite. Totuși opera lui Șmarinov reprezintă o îmbogățire a genului ilustrației de carte. Insăși metoda creației lui este prețioasă și foarte instructivă pentru pictorii noștri.

CRONICA

EXPOZIȚII DE ARTĂ ROMÎNEASCĂ ORGANIZATE PESTE HOTARE

Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea a organizat în străinătate, în cursul anului 1953, mai multe expoziții de artă romînească contemporană.

Aceste expoziții s-au bucurat de o caldă apreciere din partea publicului vizitator și a specialiștilor care le-au consacrat o serie de articole în presă.

Ele au contribuit la cunoașterea mai largă a artei romînești și prin ea a realităților din țara noastră.

La Berlin, a avut loc la sfîrșitul anului 1953, deschiderea festivă a Expoziției de artă romînească contemporană. Aici, au fost prezentate cele mai importante picturi și lucrări de sculptură din ultimele noastre expoziții anuale de stat. Într-un articol apărut în ziarul Neues Deutschland s-a subliniat în special nivelul artistic ridicat al compozițiilor sculpturale cu teme bogate, cît și precizia și puterea de sugestie a desenului în picturile artiștilor noștri.

In aceiași perioadă s-a deschis la Sofia, în prezența reprezentanților Guvernului R. P. Bulgaria și a oamenilor de cultură, Expoziția de grafică romînească. Aici au fost expuse lucrările cele mai importante a 90 de graficieni romîni contemporani. Portrete, peisaje în desen, gravură și acuarelă, studii pentru compoziții, naturi moarte au figurat alături de ilustrații de carte, afișe și caricaturi. Vizitată cu deosebit interes de un public numeros, expoziția a contribuit la strîngerea legăturilor de prietenie dintre Republica Populară Bulgaria și Republica Populară Romînă.

*
* *

In luna ianuarie 1954, la apelul organului de presă al Partidului Oamenilor Muncii din Danemarca, țara noastră a participat la Expoziția Internațională « Desenatorii lumii în slujba progresului », organizată de acest ziar. Au fost trimise la această expoziție peste 60 de gravuri, grafică de șevalet, ilustrație, afișe și caricaturi a celor mai de seamă graficieni romîni, ca: C. Baba, J. Perahim, E. Taru, I. Molnar.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ

In luna iunie 1953, Ministerul Culturii și Uniunea Artiștilor Plastici, au organizat o Expoziție de Grafică în sălile Muzeului R.P.R.

Numeroasele lucrări expuse au fost rezultatul activității rodnice a artiștilor noștri graficieni din ultimul an. Expoziția a cuprins lucrări de grafică de șevalet, ilustrație de carte și afiș. In cadrul graficii de șevalet au fost prezentate lucrări cu o tematică bogată și variată. Schweiter-Cumpăna, Kazar Vasile, Octavian Angheluță, Corina Lecca, Krommer Béla, au zugrăvit scene din trecutul de luptă al poporului, din munca eroică a oamenilor muncii de pe șantiere și din uzine. In mai mică măsură preocuparea artiștilor s-a îndreptat spre descrierea vieții noi a satelor noastre. Scene din viața tineretului, mai cu seamă din activitatea pionierilor în cadrul Palatului Pionierilor, au fost redate de Gh. Lazăr, Ana Iliuț, Dan Hatmanu și alții.

Chipul omului nou din țara noastră, al fruntașului în producție, al țăranului muncitor și fruntașilor vieții noastre culturale a inspirat pe Sorin Ionescu, Letiția Lucasievici, Stelian Panțu. Alături de portretele acestora au apărut și cele ale luptătorilor pentru pace din țările imperialiste.

In domeniul peisajului Maria Constantin, Ivancenco, Horia Teodoru au realizat lucrări frumoase și interesante prin felul în care au reușit să prindă aspecte caracteristice ale pămîntului țării noastre.

Ilustrația de carte a fost bogat reprezentată în cadrul expoziției, arătînd creșterea măestriei ilustratorilor noștri. Pictorii Perahim, Rony Noel, Ivancenco, Jiquidi, Coca Crețoiu și alții au prezentat ilustrații la diferite opere ale scriitorilor clasici ruși ca: Scedrin, Turgheniev, sovietici ca: Gorki sau Karavaeva, cît și la operele scriitorilor noștri clasici și contemporani ca: « Amintiri din copilărie » de Creangă, « Nicoară Potcoavă » de Sadoveanu și altele.

Pictorii afișiști ca: I. Cova, N. Popescu, Dralco, Nazarie, etc., au expus afișe închinate Festivalului Tineretului de la București, afișe cu teme sportive, sau din munca în industrie și de pe ogoare. Este demn de remarcat faptul că alături de afișiștii mai în vîrstă au expus și tineri artiști, absolvenți ai Institutului de Artă Plastică sau încă studenți ai acestui institut, ca Gh. Tălăpănescu, C. Plăcintă și alții.

In general, Expoziția de Grafică a arătat creșterea simțitoare a graficei romînești, îmbogățirea conținutului ei și ridicarea măestriei artiștilor noștri graficieni.

EXPOZIȚIILE REGIONALE DE STAT

Filialele și cenaclurile Uniunii Artiștilor Plastici din Cluj, Iași, Tg. Mureș, Orașul Stalin, Timișoara, Ploești, au organizat spre sfîrșitul anului 1953, expoziții de artă care au cuprins lucrări nu numai ale artiștilor din orașele respective, ci și din localitățile învecinate. Deschiderea acestor expoziții a fost primită cu căldură de public, care a apreciat realizările artiștilor locali. S-au bucurat de o apreciere deosebită lucrările artiștilor: Nicolae Popa, Dan Hatmanu, Petre Hârtopeanu, Eftimie Bîrleanu (Iași), Abodi Nagy Béla, Gy Szabó Béla, Petre Abrudan, Aurel Ciupe, Ion Irimescu, Kos Andras (Cluj), Ferch Francisc, Krausz Albert, Andrei Orgonaș (Timișoara), Ștefan Barabas, Papp Iosif, Nagy Pál, Bordi Andrei (Tg. Mureș).

Aceste lucrări ilustrează faptul că astăzi artiștilor din provincie le sînt create aceleași condiții de dezvoltare ca și în Capitală, spre deosebire de trecut, cînd nu exista o mișcare artistică în toate centrele mai importante ale țării noastre.

Lucrările cele mai reprezentative din Expozițiile Regionale au figurat în Expoziția Anuală de Stat.

EXPOZIȚIA JEAN AL. STERIADI

Intre 15 noiembrie și 15 decembrie 1953, în sălile secției de grafică ale Muzeului de Artă al R. P. R., au fost expuse lucrările cele mai reprezentative ale maestrului Jean Al. Steriadi, create în cei 50 de ani de activitate rodnică pe tărîmul artelor plastice. Expoziția retrospectivă cuprindea: picturi în ulei, acuarelă, desene, gravuri, caricaturi și litografii.

EXPOZIȚIA HONORÉ DAUMIER

Cu prilejul comemorării a 75 de ani de la moartea marelui pictor progresist francez Honoré Daumier, Muzeul de Artă R.P.R. a organizat o expoziție cu cele mai reprezentative lucrări de grafică ale artistului.

Daumier a fost un adevărat artist cetățean, luptător necruțător, a cărui întreagă activitate artistică a fost îndreptată împotriva abuzurilor clasei conducătoare și a slujbașilor ei, pentru demascarea lor.

Cu o vervă și o putere de expresie inegalabile, Daumier a atacat întreg aparatul de stat, de la regele hrăpăreț Louis-Philippe, pînă la polițistul său Ratapoil, care căuta să mențină ordinea publică cu ajutorul bîtei. Artistul a dezvăluit în caricaturile sale toată putreziciunea statului burghez. El demască cu aceeași satiră ascuțită întreaga burghezie, de la bancherii și marii afaceriști care nu se dau în lături de la cele mai murdare combinații, pînă la micul burghez egoist, prost și meschin. In seria sa de caricaturi « Oamenii legii », ne arată adevărata față a judecătorilor și avocaților corupți, oameni fără scrupule care pentru bani nu se dau în lături de la nici un abuz. Au atras atenția desenele prin care Daumier satirizează și veștejește metodele de « civilizare » a țărilor coloniale, folosite de către imperialiști.

Daumier a fost unul din artiștii cei mai legați de epoca sa; toate evenimentele interne sau internaționale și-au căpătat adevărata semnificație în desenele sale.

Prin toată activitatea sa artistică, Honoré Daumier poate fi socotit unul dintre marii artiști ai lumii, exemplu de luptător curajos și consecvent pentru progresul omenirii.

SĂRBĂTORIREA CENTENARULUI NAȘTERII LUI VINCENT VAN GOGH

Din inițiativa Consiliului Mondial al Păcii, în 1953 a fost sărbătorită și în țara noastră, aniversarea a 100 de ani de la nașterea celebrului pictor olandez Vincent Van Gogh.

Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R. a organizat o conferință ținută de K. H. Zambaccian, iar Societatea pentru Răspîndirea Științei și Culturii, o alta ținută de Dorio Lazăr.

Conferențiarii au evidențiat puternica dragoste de oameni și natură pe care o exprimă opera lui Van Gogh, viața sa chinuită și plină de amăgiri, lucrările cu tematică socială din prima parte a activității sale creatoare, arătînd totodată faptul că într-o altă parte a operei sale pictorul nu s-a putut sustrage influențelor dăunătoare ale curentelor formaliste care bîntuiau în arta occidentală.

EXPOZIȚIA «COPILUL VĂZUT DE ARTIȘTII NOȘTRI PLASTICI»

Cu prilejul sărbătorilor de Anul Nou 1954, Muzeul R.P.R. a organizat o expoziție cu această temă: «Copilul văzut de artiștii noștri plastici».

In această expoziție au fost strînse de la diferite muzee din Capitală și din colecții particulare picturi, sculpturi și lucrări de grafică ale clasicilor artei romînești și ale artiștilor contemporani, ce reprezintă portrete și scene din viața copiilor.

Vizitatorii au admirat măestria cu care artiștii au reușit să redea în operele lor gingășia și sufletul copilului. Impresionante sînt tablourile lui Ion Andreescu «Fetița cu găina» și «Portret de fată» sau tablourile cu copii ale lui Băncilă ca «Flămîndul» și altele, în care este zugrăvită viața tristă și grea a acelor copii fără copilărie din timpul regimului burghezo-moșieresc.

Prin contrast, operele artiștilor din zilele noastre ne înfățișează, în numeroase lucrări, viața plină de bucurii a copiilor din patria noastră, cărora Statul le-a creat cele mai prielnice condiții de dezvoltare.

EXPOZIȚIA DE DESEN ȘI GRAVURĂ

Schweitzer Cumpăna, Gy Szabó Béla, Walter Wiedmann

Din inițiativa Uniunii Artiștilor Plastici s-a deschis în sala Fundației Dalles, în luna martie a. c., o expoziție cuprinzînd lucrările de grafică a trei artiști contemporani. Această expoziție este prima dintr-o serie de expoziții individuale sau colective ce se vor deschide în cursul anului acesta.

Expoziția îți permite să cunoști mai adînc și mai complex opera artiștilor care expun în sala Dalles, aci fiind adunate lucrări din toată activitatea lor artistică.

Pictorul Schweitzer Cumpăna, ne dezvăluie în desenele sale interesul pentru viața oamenilor simpli, cu aspectele ei dramatice din trecut. Artistul reușește să surprindă cu măestrie complexitatea psihologiei oamenilor. El a expus atît studii-portrete, cît și scene din viața oamenilor muncii.

Gy Szabó Béla, peisagist remarcabil, a expus lucrări de gravură în lemn și peniță. Afară de tablourile care cîntă frumusețile patriei noastre, găsim scene de muncă din uzine sau de la sate, scene în care apare bucuria poporului manifestată în cîntec și joc. Unele din gravurile sale dinainte de 23 August 1944 sînt pătrunse de un adînc caracter critic, dezvăluind situația grea a oamenilor muncii.

W. Wiedmann a prezentat numeroase acuarele în culori vii cu aspecte specifice ale frumuseților naturii patriei noastre, peisaje cu clădiri istorice și o serie de naturi moarte.

Din păcate aspectul neîngrijit al sălii a produs o impresie neplăcută asupra vizitatorilor.

Uniunea Artiștilor Plastici ar trebui să aibă în viitor mai multă grijă de organizarea acestor expoziții care au menirea să aducă o contribuție însemnată la cunoașterea creației artiștilor noștri și realizărilor lor, pe calea desăvîrșirii artei realiste.

EXPOZIȚIA OCTAV BĂNCILĂ

In lunile aprilie — mai 1954, în sălile Galeriei Naționale ale Muzeului de Artă al R. P. R., a avut loc o expoziție retrospectivă închinată pictorului Octav Băncilă cu prilejul comemorării a 10 ani de la moartea sa.

In expoziție au putut fi văzute cele mai reprezentative opere ale artistului ca «1907», «Grevistul», «Muncitorul», «Peticarul», o serie de fotografii după lucrări dispărute, ca: «In zi de grevă», «Recunoașterea», «Inmormîntarea», precum și unele lucrări mai puțin cunoscute, ca «Recrutul», «Vânzătorul de găini», «Orbul», etc.

EXPOZIȚIA MIREILLE MIAILHE ȘI BORIS TASLITZKI

In sala bibliotecii Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea a fost organizată, în aprilie 1954, expoziția pictorilor francezi Mireille Miailhe și Boris Taslitzki, intitulată «Algeria 1952».

Mireille Miailhe în picturile «Tineri muncitori agricoli», «Copii din Algeria», «Familia șomerului» și o serie de studii dovedește o remarcabilă putere de sezisare a realității, prețioase însușiri coloristice și capacitatea de a exprima ideea într-o compoziție laconică.

In «Familia minerului», «Victima masacrului din Șetif», «Foametea», «O adunare secretă a muncitorilor agricoli», Boris Taslitzki creează lucrări dramatice și puternic demascatoare.

Tablourile expuse de cei doi pictori sînt o imagine a vieții de mizerie a muncitorilor și țăranilor din coloniile franceze. Impresionante prin vigoarea cu care sînt dezvăluite suferințele poporului algerian exploatat și dîrzenia luptei lui pentru eliberare, lucrările ilustrează noua orientare realistă și atitudinea militantă a picturii progresiste franceze contemporane.

CUPRINSUL

Redactor șef : *DORIO LAZĂR.* Colegiul redacțional: *BORIS CARAGEA, IOSIF COVA, IOSIF ISER, LIGIA MACOVEI, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, CAMIL RESSU, ȘTEFAN SZÖNYI.* Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacția revistei : Cal. Victoriei 155. Telefon 4.37.94

Tiparul: *Intreprinderea Poligrafică Nr. 4. — Calea Șerban Vodă, 133 — 135.*
Policromii: *Intreprinderea de bilete de bancă și timbre — Str. Fabrica de Chibrituri*